COLEÇÃO ENSAIOS – N.º 3

Kusnet, Eugênio, 1898 – 1975.
Ator e método. 2. ed. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.
177 p. il. (Coleção Ensaios nº 3.)

1. Teatro – Estudos. I. Título.

CDD — 792

EUGÊNIO KUSNET

ATOR E MÉTODO

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS
MINISTÉRIO DA CULTURA
RIO DE JANEIRO – 1985

Para poder sempre conferir as leis objetivas da criatividade artística, devemos manter ininterrupto o desenvolvimento da nossa própria experiência subjetiva.

K. S. STANISLAVSKI

Kusnet,

Não sei se o livro é bom. Sei que aprendi muito.
Gratíssimo!

MIROEL SILVEIRA

Colaboração: CARMINHA FÁVERO

NOTA DO AUTOR

Este livro é resultado da reformulação de todo o material contido nos meus livros: "Iniciação à Arte Dramática" e "Introdução ao Método da Ação Inconsciente".

Ao relê-los ultimamente constatei que os dois, em muitos pontos, tornaram-se desatualizados e, por isso, pouco claros para o leitor de hoje, interessado nos destinos do teatro atual.

Passaram apenas seis anos desde o lançamento do meu primeiro livro. Durante esse tempo surgiram muitas informações novas, tanto de ordem científica, no campo de psicologia e sociologia, como as resultantes das experiências feitas em teatros.

O próprio Método de Stanislavski deve ser apreciado hoje sob a luz dessas informações. Isto me obrigou a rever todo o material informativo, bem como a própria metodologia por mim proposta então.

EUGÊNIO KUSNET

O ATOR E A VERDADE CÊNICA
ou
ESTAR ARDENDO, PARA INFLAMAR

— I —

Atlântida, Uruguai, dezembro de 1964, festival latino-americano de teatro: num palco quase vazio, preenchido apenas por algumas cadeiras e uma mesa, um sofá e um piano, espaço cercado por uma rotunda preta, um homem de 66 anos, calvo, usando óculos e denunciando um pequeno defeito numa das pernas, caminha sem parar, falando baixo e com rapidez, esboçando gestos e movimentos, olhando para os lados como se falasse com alguém, como se estivesse cercado de personagens invisíveis, senta-se numa cadeira mais alta que as demais, levanta-se em seguida, às vezes furioso e às vezes tranqüilo, concentrado profundamente em alguma coisa de indefinível. Na platéia vazia Renato Borghi e eu estamos silenciosos: sabemos que Kusnet está certo, mas a vontade de rir é difícil de controlar – um de nós diz ao outro: “o velho parece que ficou louco!”. Poucas horas depois o teatro Oficina de S. Paulo apresentava no festival “Pequenos Burgueses” de Máximo Górki. Um inevitável atraso na montagem do dispositivo cênico e da iluminação tornou impossível realizar um ensaio completo (e pela primeira vez o espetáculo, originalmente montado em S. Paulo no antigo palco do Oficina, que tinha duas platéias, uma diante da outra, com o espaço cênico no meio, era encenado em palco italiano). Naquela noite, que nos valeu o primeiro prêmio do festival, Eugenio Kusnet conferiu, mais do que nunca extraordinária dimensão humana e social a seu personagem, o velho Bessemenov, que procura apegar-se desesperadamente a seus valores no instante histórico em que as contradições sócio-econômicas já anunciam a próxima e inevitável queda da burguesia russa: seu desempenho, que lhe valeu o prêmio de melhor ator do festival, foi vigoroso. Não tendo possibilidades de passar por um ensaio completo do espetáculo, Kusnet ensaiou sozinho. Aparentemente alucinado, mas exercendo, naquele instante, com grande pressa mas exemplar consciência profissional, um ato de extrema lucidez e dignidade. Tenho certeza de que naquele “reconhecimento” do palco, passando por todas ou quase todas as ações de seu personagem, Kusnet colocou em prática, com êxito, tudo que, em sua vida de ator e professor de interpretação, aprendeu e assimilou do célebre “método” de Stanislavski. Hoje Kusnet está morto. Faleceu com 77 anos. Uma existência quase que inteiramente dedicada ao teatro, que para ele foi não apenas uma profissão, que assumiu integralmente sem nunca perder uma inquietação permanente que transformava cada personagem num momento de pesquisa e dúvida, mas sobretudo uma grande paixão, que despertou nele o professor e a necessidade de transmitir seus conhecimentos e suas experiências, suas certezas e incertezas.

Nos anos em que trabalhou junto ao Oficina, Kusnet foi mais que um inteligente e talentoso ator contratado, mais que um dedicado e generoso companheiro de trabalho. Sua presença está em todos os espetáculos nos quais participou: inteligência viva nas análises de textos, vigiando com rigor a lógica das ações e dos comportamentos, auxiliando seus colegas de trabalho a elucidar as contradições e os problemas, Kusnet marcou sensivelmente aspectos da própria concepção de alguns dos principais espetáculos dirigidos por José Celso Martinez Correa, como “Pequenos Burgueses” e “Os Inimigos” de Górki, “Andorra” de Max Frisch ou “A Vida Impressa em Dólar” de Clifford Odetts. E no momento em que o fascinante e complexo trabalho de pesquisa e violentação que precedeu a montagem de “Na Selva das Cidades” de Brecht pelo Oficina conduziu encenador e intérpretes a um certo descontrole irracional, Kusnet foi chamado para indicar os caminhos da disciplina e recolocar o carro nos trilhos. Paradoxalmente, não foi nunca um encenador criativo. Mas como professor sua atividade foi febril. Iniciou a muitos nas noções básicas do trabalho do ator como atividade consciente, responsável, criadora, liberta da magia e da inspiração, controlada por um treinamento diário, sistemático. Fiel discípulo de Stanislavski, defendeu como suas as teses de seu mestre. Aceitou e assumiu seus pontos de vista. Explica as noções mais elementares de seu ensinamento. Muitas vezes não foi fácil convencer Kusnet a interpretar um papel: para ele o mais importante eram as aulas e seus alunos. Quando aceitou fazer o médico de “Andorra” colocou condições: tinha alguns de seus alunos nos bastidores – fazia uma cena, aproveitava os intervalos para trabalhar com os alunos no camarim, depois voltava para o palco. Estava dividido: ator ou professor – ou melhor, ator *e* professor, pois ambas as atividades nele já eram inseparáveis: sua prática na cena se transformava em tema de aula e o que descobria com seus alunos, pois aprendia ensinando, engravidava seu trabalho como ator.

— II —

Ator e Método recoloca, ampliando alguns aspectos, o que Kusnet já havia escrito em seus dois livros anteriores: “Iniciação à Arte Dramática” e “Introdução ao Método da Ação Inconsciente”. O título já define seus objetivos: o *ator* como centro do espetáculo teatral (Kusnet afirma que sem o ator, como sem o espectador, o teatro não é teatro; a definição ideológica de seu projeto parte da célebre definição de Stanislavsky, "a arte dramática é a capacidade de representar a vida do espírito humano, em público e em forma artística", mas Kusnet, no prefácio, cita Brecht e, trabalhador preocupado com a vida social e com a responsabilidade política do homem de teatro, diz que "o único critério para avaliar um espetáculo é a sua influência sobre os espectadores no dia de hoje") e o *método* como sistema de estudo e pesquisa, exercício de recursos físicos e emocionais que o ator pode desenvolver e dominar para transformar seu trabalho num processo racional e lógico, passível de ser dominado e conduzido, elementos conscientes que consigam inclusive provocar o que está aprisionado no inconsciente (para que, segundo seu pensamento, imponha-se a qualidade fundamental do ator: "convencer o espectador da realidade do que se imaginou", ou seja, cumprir a missão proposta por Stanislavski). *Ator e Método* efetivamente supera os livros anteriores. Kusnet afirma que sentiu a necessidade de incorporar novas informações que auxiliem o trabalho do ator na construção de seus personagens: neste sentido, freqüentemente apela a colocações científicas, sobretudo vinculadas à psicologia e à reflexologia. Este livro não é mais uma exposição de exercícios e regras (e ele insiste em que, na arte, não existem leis invioláveis): realizando o que chama de revisão da "própria metodologia", Kusnet mostra os ensinamentos de Stanislavski como um conjunto de noções básicas que poderão ser adaptadas ou modificadas em função do trabalho prático, do tipo de peça a ser encenada, do tipo de proposta do espetáculo a ser realizada, etc. Neste sentido o livro se torna mais aberto que os anteriores. E mesmo aqueles que não aceitem integralmente as proposições de Stanislavski, considerando-as antes em seu significado histórico preciso (ou seja, uma gigantesca contribuição ao estudo do trabalho do ator, primeira tentativa extraordinária de sistematizar este estudo em bases racionais e quase científicas, mas naturalmente enunciando valores e objetivos que estão demasiadamente presos a uma concepção de teatro e de trabalho artístico que em inúmeros aspectos não mais corresponde às tarefas da produção artística em nossos dias) encontrarão em *Ator e Método* uma tentativa de apanhar o que o método tem de imperecível e indispensável para qualquer tipo de trabalho. Atento para não cair numa espécie de leitura "mística" de certas afirmações de Stanislavski, Kusnet alerta o leitor para a necessidade de compreender alguns conceitos primordiais. Sobretudo insistindo em que as afirmações de Stanislavsky no sentido de que o ator necessita ter *fé* referem-se a uma *fé específica*: ou seja, a *fé cênica*, não a fé real (ou seja, espiritual). É necessário buscar, portanto, a *verdade cênica*, não a verdade real.

Aprofundando este aspecto do problema da interpretação, um dos trechos mais estimulantes do livro de Kusnet é a discussão sobre a natureza e o significado da chamada *dualidade do ator*. O ator nunca poderá, em cena, deixar de ser ele próprio para ser integralmente um outro ("*viver* um personagem"). Consciente da batalha travada por Brecht contra um teatro que tem por objetivo máximo a identificação do ator com o personagem que, como conseqüência, provoque a identificação do público com o personagem (o que, segundo Brecht, reduz o espectador a um ser passivo, objeto anestesiado, dopado, condicionado a abdicar totalmente da possibilidade de reflexão, condenado a emocionar-se de forma mistificadora), Kusnet afirma que a escolha do teatro atual é a "coexistência em cena do ator-cidadão com o personagem". E diz que quando o ator "encarna" um personagem, isto "não significa substituição mística do ator pelo personagem, pois, neste caso o mundo objetivo deixaria de existir para o ator". O ator aceita e assume os problemas do personagem, "adquirindo a *fé cênica* na realidade da sua existência, vive como se fosse o personagem com a máxima sinceridade, mas, ao mesmo tempo, não perde a capacidade de observar e criticar a sua obra artística — o personagem".

O estudo da "dualidade do ator" é ampliado pela citação de trechos de pesquisas científicas mais recentes (Stanislavski em 1938, ano de sua morte, ainda afirmava não possuir condições de expor uma comprovação científica do processo psíquico que permite a "dualidade"), sobretudo descrições do soviético R. G. Natadze, datadas de 1972, sobre o chamado *processo de instalação*, que Kusnet mostra ser útil tanto para o camponês (atividades utilitárias) como para o ator (atividades artísticas). Isto porque ele parte de uma premissa certa: *quem se comunica com a platéia é o ator* — "O personagem, como um ser humano criado pelo dramaturgo, vive a sua vida dentro das circunstâncias propostas, independente do espectador, pois este último normalmente não faz parte das situações em que vive o personagem, salvo se o autor da obra deliberadamente inclui os espectadores como participantes da ação dramática. A não ser nesses casos específicos, o personagem tem contato e comunicação apenas com o ambiente e os outros personagens da peça". E conclui que o ator deve estar permanentemente em contato e comunicação com o espectador "como, aliás, com todos os elementos do mundo objetivo que o cerca".

— III —

Ator e Método reúne assim regras e exercícios, relato de experiências pessoais de Kusnet e de pessoas que com ele trabalharam, alunos ou atores profissionais. Ele faz inclusive uma espécie de revisão de momentos do personagem mais completo que realizou em seus 55 anos de teatro, o Bessemenov de "Os Pequenos Burgueses". Outros exemplos, que ele não cansava de repetir em suas aulas, partem de trabalhos de Fernanda Montenegro ou Greta Garbo, Laurence Olivier ou Renato Borghi. Kusnet estava sempre de olhos atentos, buscando num filme ou num disco, num ensaio ou num espetáculo, matéria para elaborar seu pensamento. Defende suas idéias com firmeza. Neste sentido é curioso examinar, no último capítulo, com extrema atenção, pois é quase um resumo de sua visão do trabalho do ator, seu diálogo com I. M. Smoktunovski, do elenco do Grande Teatro Dramático de Leningrado, um dos mais vigorosos atores do teatro contemporâneo (seu fascinante e meticuloso trabalho em "O Idiota" de Dostoiewski é uma espécie de síntese extrema do processo stanislavskiano de trabalho, realizado nos dias de hoje): Kusnet defende, como "ponto culminante de todos os anseios de qualquer ator que se preze e que seja digno de exercer a sua arte", o que define como *comunicação essencialmente emocional*. Smoktunovski concorda e cita o poeta soviético Iessenin: "Se você não estiver ardendo, não poderá inflamar ninguém", mas insiste: "a comunicação em teatro não deve ser apenas emocional. Em teatro deve estar sempre presente uma idéia apaixonada". Kusnet concorda mas ressalta que "idéia apaixonada" pressupõe "a alta emocionalidade da idéia e, portanto, a obrigatoriedade da presença de emoções extremamente agudas na comunicação com o espectador", ao que o ator soviético também insiste: "Claro, mas nunca com ausência da idéia, do pensamento". Talvez seja este um dos grandes debates do teatro atual: a dosagem entre a transmissão de idéias e de emoções ou como atingir o espectador, no sentido de mantê-lo vivo, desperto, capaz de reflexão e crítica, diante de um espetáculo, sem que isto implique em desprezar o vigor da emoção verdadeira. Toda a problemática da *verdade cênica* se insere neste debate. E um livro como *Ator e Método* é um estímulo e uma aula. Num país onde o teatro é uma aventura diária, onde os atores se formam improvisando no palco mesmo, onde as capengas ou retrógradas escolas de teatro não cumprem uma função mais efetiva, onde a formação do ator é uma espécie de mágica, *Ator e Método*, mais do que os dois livros anteriores de Kusnet, é um convite a um mergulho mais aprofundado nos indispensáveis livros de Stanislavski, para que o leitor tome conhecimento com uma das profissões mais contraditórias e fascinantes, uma necessidade quase atávica do homem em sua ânsia de expressão e criação de valores, em seu desejo de situar-se dentro da sociedade como elemento transformador. E, sobretudo para os atores, ou os que pretendem ser atores, um convite para a aquisição de uma consciência mais nítida de sua profissão, atual ou futura, de seus recursos, sua disciplina, seus problemas e suas responsabilidades. E é ainda o testemunho eloqüente de uma paixão: um ato de fé no teatro e no homem, escrito por um ator que não se contentou em ocupar o palco para sí mesmo, não aceitou aprisionar sua experiência pessoal em sí mesmo, escolhendo, como necessidade vital e (sobretudo no final de sua vida como necessidade primordial) transmitir seus conhecimentos, reformular suas idéias, pesquisar cada vez mais adiante, sem medo ou preconceito, ainda que sempre fiel aos valores que assumiu desde cedo. De tantas citações célebres de Stanislavski, Kusnet escolheu para esta edição de *Ator e Método*, que infelizmente aparece póstuma, justamente a que define com maior precisão não apenas o livro mas a ele mesmo, como ator e professor: a consciência de que é necessário sempre conferir as leis objetivas, e elas existem, da criatividade; e para isso é necessário manter ininterrupto o desenvolvimento da própria experiência subjetiva. Pois teatro se aprende fazendo, mas não se aprende, nem se realiza alguma coisa de conseqüente, se a prática não for acompanhada, no cotidiano, de uma reflexão rigorosa, exigente e intransigente.

FERNANDO PEIXOTO

INTRODUÇÃO

Entre todas as artes, a arte dramática talvez seja a única que só em casos de absoluta exceção poderia ser exercida por apenas uma pessoa. Ela é essencialmente sujeita ao resultado do trabalho de conjunto, de equipe. Quanto maior for a harmonia existente entre os elementos da equipe, seja em teatro, em cinema ou em televisão, quanto maior for o ESPÍRITO DE COLETIVIDADE no trabalho, tanto melhor será o resultado. Entre parênteses: a palavra "elenco" na União Soviética é traduzida por "coletivo".

Por isso as palavras do escritor Anton Tchekov sobre coletividade em geral podem ser perfeitamente aplicadas ao trabalho de equipe teatral: "Se cada um de nós aplicasse o máximo de sua capacidade no cultivo de seu terreno, em que belo jardim se transformaria a nossa terra!"

E isso só é possível quando se trabalha com muito amor. Esse amor pelo trabalho coletivo em teatro nunca deve ser superado pelos anseios e vaidades pessoais. Nós, gente de teatro, somos vaidosos por excelência, pela própria natureza de nossa arte que é exibicionista, mas o essencial é que a nossa vaidade seja construtiva e não prejudicial ao trabalho coletivo. "Ame a arte em você, mas não a você na arte". Essa frase de Stanislavski também nunca deve ser esquecida pela gente de teatro.

Mas o amor que todos nós temos à nossa arte, ao teatro, não pode ser abstrato. A famosa frase: "Arte pela arte!" não passa de um absurdo e de uma mentira. O ator que durante o processo de sua criação artística, o espetáculo, tem a sua frente seres humanos, os espectadores, que apreciam, que julgam e que até participam da sua criação, esse ator não pode ignorá-los, pois espectadores fazem parte orgânica da sua arte. Como então poderia o artista de teatro fazer "arte pela arte? "

Não, a nossa arte é realizada, como disse Stanislavski, "para o homem, pelo homem e sobre o homem!"

Não se pode "existir em cena", realizar um espetáculo teatral só pelo prazer do próprio processo de criação. Sim, devemos amar a nossa arte, mas não apenas pelos triunfos e pelo prazer que ela nos proporciona, mas principalmente pelo direito de nos comunicar com o espectador, com o nosso semelhante.

Essa comunicação só é possível quando os pensamentos, as preocupações, enfim tudo de que vive o espectador, preocupe profundamente o ator, e quando simultaneamente tudo de que vive o ator em cena possa interessar e preocupar o espectador, porque o único critério para avaliar um espetáculo é a sua influência sobre os espectadores no dia de hoje. Bertolt Brecht disse: “É preciso criar espetáculos para o espectador que hoje come carne de hoje”. E assim – em todos os espetáculos, da estréia ao último espetáculo.

Por isso é necessário que o ator responda a duas perguntas: “Por que você faz teatro? ” e “Por que você faz hoje esse espetáculo? ”

E agora que já encaramos com toda a seriedade o problema máximo da nossa profissão, podemos “relaxar” falando de coisas menos graves.

O espectador não vai ao teatro só para “encontrar resposta a seus problemas” *(isto é muito raro)*, ele vai lá principalmente para se divertir. Ele se sente constrangido quando nota que o teatro tem tendência de o catequizar, de lhe “dar uma aula”. Ele não gosta de se sentir numa escolinha.

Aliás, sabem vocês que nas escolas modernas procura-se atualmente, evitar imposições de ensinamentos? Recomendam aos professores fazer com que o aluno tenha impressão de que foi ele próprio que descobriu a solução para um problema. Com isso consegue-se a participação do aluno no processo de ensino.

O mesmo deve se fazer em teatro: se você conseguir dar forma atraente, excitante ou divertida aos problemas seríssimos que você apresenta em cena, o espectador terá vontade de participar do espetáculo – ao menos mentalmente – e assim absorverá suas idéias imperceptivelmente para ele próprio.

É raro que o espectador, atraído pela ação forte do espetáculo, consiga raciocinar sobre o que vê e ouve. Basta que ele *sinta* a ação. As emoções adquiridas, mais tarde, em casa, pouco a pouco serão transformadas em pensamentos e conclusões.

Assim o teatro ENSINA DIVERTINDO E, ÀS VEZES, BRINCANDO. Por isso, a meu ver, um dos problemas importantes nos estudos para o futuro ator é, paradoxalmente, a capacidade de “brincar seriamente”, isto é, nunca perder o extremo prazer de exercer a sua arte, enquanto vive em cena os mais graves problemas da vida humana.

Como conseguir isso? Por onde devemos começar? A fonte máxima de estudos para um artista é, sempre foi e sempre será, a própria vida, a natureza.

É por isso que, ao começar as nossas palestras sobre a iniciação à arte dramática, tomaremos por base o Método de Stanislavski. Não por considerá-lo o melhor, mas por ser o único baseado nos estudos da própria natureza humana.

Todos vocês conhecem esse nome e não há necessidade de contar aqui sua biografia *(embora nela encontremos pontos de enorme importância para gente de teatro)*, mas é bom relembrar como esse homem começou os trabalhos que nos interessam.

Ele começou a sua vida de teatro no amadorismo. Acho importante sublinhar esse fato para frisar que Stanislavski não partiu de uma determinada escola, não foi influenciado por determinadas tendências. É claro que ele leu muito sobre teatro, viu muitos teatros, conheceu muita gente de teatro, mas nunca foi pressionado por uma determinada idéia.

Filho de uma família rica, ele dispunha de meios para “brincar” de teatro. Tendo encontrado jovens entusiastas como ele próprio, formou um grupo de teatro amador. Essas experiências e o seu trabalho posterior no teatro profissional deram-lhe o material que pouco a pouco se transformou no que hoje conhecemos como o “Método de Stanislavski”.

No tempo em que eu comecei a trabalhar em teatro profissional, isto é, em 1920, não existia o Método por escrito. Nós conhecíamos as tendências do Mestre através de alguns artigos escritos por ele e, principalmente, através de suas realizações no “Teatro de Arte de Moscou”, que sempre foram muito comentadas tanto pelos críticos, como pelos pesquisadores de teatro.

A influência de Stanislavski sobre todos os teatros russos era enorme já naquela época, mas ninguém, a não ser seus discípulos e colaboradores diretos, chegou a usar os elementos do seu Método conscientemente. Seus poucos ensinamentos conhecidos e seus espetáculos apenas despertavam em todos os atores e diretores a vontade de exercer o seu “métier” melhor, pensar mais no seu trabalho, procurar pessoalmente os meios de se aproximar mais dos resultados obtidos por Stanislavski.

Só muito mais tarde, aqui no Brasil, quando pela primeira vez tive a oportunidade de ler suas obras, cheguei a reconhecer nos elementos de seu Método alguns detalhes do meu trabalho, quase instintivo, daquele tempo. Comparando as experiências concretas de Stanislavski com as minhas, embora muito tímidas e vagas, mas que surgiram sob a influência dele, naquela época, é que eu concebi a idéia de lecionar a Arte Dramática na base do Método.

Portanto, não sou nenhum “especialista em Stanislavski”, nunca fui seu aluno, nem tive a honra de contato pessoal com o Mestre. Sou apenas um dos muitos pesquisadores que procura, na medida do possível, ser útil aos que se interessam pelo trabalho de teatro. Lecionando eu continuo a aprender. Durante todos esses longos anos meus alunos me ensinaram muito daquilo que sozinho nunca conseguiria descobrir.

E agora vamos ao que interessa.

EUGÊNIO KUSNET

PRIMEIRA PARTE

INICIAÇÃO À ARTE DRAMÁTICA

PRIMEIRO CAPÍTULO

Antes de entrar nos assuntos desta Iniciação à Arte Dramática, acho muito útil estabelecer certas normas que possam reger nossas relações, isto é, relações entre o que ensina e os que estudam. Para isso é preciso tornar bem claros os nossos objetivos.

Se vocês estão lendo este trabalho é porque se interessam pelo teatro. O mesmo poderia dizer a seus ouvintes um professor de física ao iniciar suas aulas: "Se vocês estão aqui, é porque se interessam pela física" . . . Até aqui a situação é idêntica: o interesse pela matéria a ser estudada.

Mas a primeira matéria é uma arte, ao passo que a segunda é uma ciência. As verdades da ciência são invioláveis, indiscutíveis, pelo menos até o momento em que a própria ciência as refute. As verdades da arte podem ser submetidas a dúvidas a qualquer momento, basta para isso submetê-las a novas experiências e oferecer o seu resultado à apreciação dos homens. Em resultado final (*mas na realidade sempre temporário!*) dessa apreciação poderá surgir nova verdade, cuja duração dependerá da apreciação da maioria.

Ao começar a estudar uma arte, todos têm o direito de duvidar e de aplicar sua própria concepção sobre a essência da arte em questão. Mas nos estudos de uma ciência o aluno deve respeitar rigorosamente as normas estabelecidas. Seria um absurdo inconcebível se alguém. ao começar a estudar física nuclear ainda duvidasse da lei da gravidade. Mas não seria nenhum absurdo duvidar das leis que devem reger a Arte Dramática. Ninguém pode provar a inviolabilidade de certas normas da arte que, no momento, são reconhecidas pela maioria como universais: para alguns elas são invioláveis, para outros apenas uma das formas de expressão teatral.

Isso me faz lembrar a conversa que tive com um dos nossos homens de teatro. Ele me disse: "Kusnet, não está longe o tempo em que o ator não será mais necessário em teatro!" Eu desviei a conversa exatamente porque nada podia provar em contrário; eu sabia que a idéia dele não era nada nova: um diretor usa todos os meios físicos que encontra ao seu alcance – formas, linhas, luzes, sons – para transmitir a idéia da obra dramática e, nessas condições, qualquer pessoa viva serve no lugar de um ator; basta colocá-la na atitude desejada, iluminá-la convenientemente, etc. E não duvido que usando esses meios o diretor poderá conseguir muitos efeitos de emoção ou de raciocínio, mas será isso teatro? Eu respondo categoricamente: Não! Mas nada posso provar. Só posso dizer que, *a meu ver* teatro é outra coisa, que o teatro sem ator *para mim* não existe. Stanislavski no fim de sua vida, que ele dedicou totalmente às pesquisas sobre todas as possibilidades do teatro, disse: "Cheguei à conclusão de que os meios materiais de encenação são limitados e que o mais importante elemento de teatro é o ator, o homem, porque seus meios, suas possibilidades não tem limite, como não tem limite a combinação das sete notas da gama musical: ela nunca foi nem será esgotada pelos compositores".

Procuremos chegar à essência do teatro por eliminação progressiva dos seus elementos. Sem qual deles o teatro não poderia existir? Sem prédio, sem palco? Claro que pode! Basta que se façam espetáculos ao ar livre. Sem cenário, sem iluminação? Pode! A natureza nos dá, às vezes, esses elementos em forma mais rica do que a que pode ser conseguida em teatro. Sem música? Claro. Ela nunca foi essencial no teatro falado; ela é útil mas não indispensável. Sem texto fixo? Por que não? As falas podem ser improvisadas como em teatro "happening". Sem diretor? O ator pode autodirigir-se. E sem ator? O que poderia substituí-lo? Vejamos.

A tecnologia moderna chegou a descobertas com que nossos avós não poderiam nem sonhar; os robôs-computadores substituem o homem em vários setores de atividade executando tarefas que aparentemente não estariam ao alcance do próprio homem; a cibernética tenta fabricar obras de arte. Tudo isso é verdade, mas ninguém poderia imaginar que o "Cérebro eletrônico" um dia pudesse igualar-se ao cérebro humano.

Num rápido programa de informações técnicas no Canal 2 (*TV Cultura*), em São Paulo, um cientista – lamento não ter tomado nota do seu nome – me impressionou sobremaneira quando disse que as informações que chegam ao cérebro humano, às vezes, vêm dos genes. Com todos os aperfeiçoamentos imagináveis, ninguém poderá em sã consciência, sonhar com a hereditariedade dos robôs. E eu acrescentaria: nenhum computador será capaz de se apaixonar por uma computadora.

O ator, o homem que vive, que pensa, que sente é o único elemento de teatro absolutamente indispensável. Todos os outros elementos, embora sejam de imensa utilidade, não são mais que satélites desse "sol" do teatro que é o ator.

E finalmente, podemos perguntar: poderá o teatro existir sem espectador? Não! A razão da existência do teatro é exatamente a sua comunicação com o espectador.

É assim, e só assim que eu entendo o teatro.

Mas imaginemos que entre vocês, meus leitores, se encontrem pessoas cuja opinião seja contrária à minha concepção de teatro. Que faríamos nós, eu que escrevo na base da minha concepção e vocês, com idéia diametralmente oposta. É claro que nessas condições nós nunca chegaríamos a qualquer resultado útil. Daí a absoluta necessidade de estabelecermos bases comuns para os nossos estudos. Não se assustem, não pretendo impor nenhum determinado estilo de teatro. Trata-se apenas de estabelecer o ponto de vista comum sobre o que é "bom teatro" e o que é "mau teatro".

Há uns anos se dizia, aliás, às vezes ainda se diz, para qualificarmos um mau espetáculo: "ruim como rádio-novela". Procurem lembrar-se de alguns exemplos de rádio-novela daquele tempo e verão que realmente havia razão para essa comparação. E notem: em muitos casos não era culpa dos atores e sim das condições em que eles trabalhavam, pois os "scripts" eram entregues às vezes poucos minutos antes da irradiação e a novela ia "pro ar" sem uma leitura sequer.

E o resultado naturalmente era bem triste, tudo era estandardizado; aqueles vilões sanguinários com suas vozes roucas e suas risadas "sinistras", aquelas mães "sofredoras" que, logo no início da novela, ainda sem razão alguma para sofrer já falavam com um nó na garganta, aqueles maridos infiéis que ao mentir à esposa gaguejavam tanto que nenhuma pessoa normal poderia acreditar na sua inocência, etc.

Creio que não pode haver duas opiniões a respeito da qualidade desse tipo de teatro.

E agora procurem exemplos do contrário, daquilo que vocês pudessem chamar de bom teatro. Procurem lembrar-se de algum bom trabalho do teatro nacional ou dos teatros estrangeiros, que visitam o Brasil, ou dos trabalhos de cinema. Pensem e procurem compreender por que os atores desses exemplos os impressionaram? Qual é a diferença entre um bom e um mau ator? Uns dirão que o bom ator é sempre natural ao passo que o mau é artificial; outros dirão que o bom ator "vibra" e o mau "fica frio"; mais outros dirão que o bom ator "vive o papel" e, com isso, chega a nos fazer acreditar na realidade da existência do personagem, ao passo que o mau "representa".

Resumindo todas essas opiniões e possivelmente muitas outras, podemos dizer que *os maus atores não nos convencem da realidade do que representam e os bons convencem*. Por conseguinte, o objetivo do ator que pretende fazer "bom teatro" é *conseguir essa capacidade de convencer o espectador da realidade do que se imaginou* para a realização do espetáculo, o que, no fundo, sempre redunda na transmissão da idéia do autor ao espectador.

Não é demais frisar aqui outra vez que para mim é um axioma: o artista não pode criar sem ter vontade de convencer. Leon Tolstoi disse: "Uma obra de arte só é autêntica quando a pessoa que a aprecia não pode imaginar outra coisa a não ser aquilo que aprecia." Tal deve ser a força de convicção de um artista.

Mas voltando ao assunto, já que se trata da transmissão de uma idéia, o principal objetivo do ator não pode ser o de convencer o espectador da realidade material da vida, mostrar-lhe como o personagem dorme, anda, come, etc, mas sim mostrar-lhe o que o personagem quer, o que pensa, para que vive.

O ator *através de seu comportamento físico, exterior* – mostrando como o personagem come, dorme, anda, fala – convence o espectador da realidade *da vida interior* do personagem: do que ele pensa, do que ele quer, do que ele sente, o que vale dizer: convence-o *da realidade da vida do espírito humano.* "As pessoas estão jantando, apenas estão jantando, mas exatamente nessa hora se forma a sua felicidade ou se arruinam as suas vidas". (*Anton Tchekov*)

Assim chegamos a concretizar o principal objetivo do teatro que se torna tão claro na definição de Stanislavski:

A ARTE DRAMÁTICA É A CAPACIDADE DE REPRESENTAR A VIDA DO ESPÍRITO HUMANO, EM PÚBLICO E EM FORMA ESTÉTICA.

Como podem constatar, não há nisso a mínima limitação; todo e qualquer estilo de teatro é aceitável, contanto que contenha a vida do espírito humano.

Em conversa com um dos nossos diretores – e por sinal, um excelente diretor –, esse problema surgiu da seguinte forma. Ele me perguntou: "E se eu lhe propusesse o papel de um simples objeto e não de um ser humano, por exemplo, o papel de uma cadeira – você o aceitaria? " Eu respondi: "Se essa cadeira tem amor por uma outra cadeira; se nutre a esperança de um dia se tornar uma poltrona; se essa cadeira tem medo de morrer queimada num incêndio, então eu aceito o papel porque, nesse caso, a sua cadeira terá a vida do espírito humano. Do contrário, você não precisa de um ator – ponha uma cadeira verdadeira e que os seus atores falem com ela" . . .

Stanislavski e seus verdadeiros adeptos nunca fizeram objeção a nenhum estilo de teatro. Um dos maiores diretores do Teatro Soviético, Nicolai Okhlópkov, quando duramente criticado pelos seus colegas da camada conservadora que o acusavam de estilização e modernismo exagerados, respondeu às acusações num artigo: "Que cada diretor use o que achar conveniente e de acordo com seus princípios artísticos, contanto que isso não somente não prejudique, como também ajude, coopere na realização do mais importante: *a revelação do rico e complicado mundo interior do homem.* Do contrário, o ator não terá nada que fazer e o diretor nada que procurar". E depois: "O espetáculo só se realiza quando se consegue revelar esse mar de idéias, emoções e desejos; e um mundo inteiro em cada gota desse mar".

Apesar do seu modernismo, Okhlópkov se enquadrava perfeitamente dentro dos princípios do Método.

É interessante notar que os mais extremados "esquerdistas" de Teatro não fogem desse fator – a vida do espírito humano. Eugène Ionesco, num artigo em que ele explica como a seu ver deve ser o teatro de hoje, escreve: "Le Théatre est dans l'éxageration des sentiments, l'éxageration qui disloque le réel". Portanto, embora extremamente exagerados, os sentimentos continuam a existir no seu teatro; portanto existe nele a vida do espírito humano.

Assim se apresenta a primeira parte da definição de Stanislavski: "A capacidade de representar a vida do espírito humano".

Quanto aos outros dois detalhes da definição, eles são óbvios: "Representar . . . *em público* . . ." Não se pode conceber o teatro sem espectador, – ele faz parte da própria natureza desta arte.

E finalmente: ". . . em forma estética". A ação teatral não deve ser feia. Com isso eu não quero dizer que ela deve ser "bonita", ela pode ser horrorosa, horripilante mas ao mesmo tempo bela como é bela a cena da morte de Desdêmona, apesar do horror que ela causa ao espectador. Sabemos que a vida humana está cheia de detalhes feios e que esses detalhes talvez tenham que fazer parte da ação teatral, mas cabe aos criadores do espetáculo dar-lhes, na medida do possível, um aspecto que não prejudique o belo da ação. Uivos prolongados de um homem submetido à tortura, excesso de sangue e uma ferida aberta numa cena de assassinato, detalhes de vômito numa cena de doença, todos esses detalhes, embora representem aspectos de um sofrimento real, em teatro causam ao espectador apenas uma náusea e lhes tiram a atenção do mais importante: do "rico e complicado mundo interior do homem".

Então repetimos: o objetivo do ator é convencer o espectador da realidade da vida do espírito humano. Os que conseguem isso chegam a realizar verdadeiros milagres. Vocês talvez conheçam casos em que grandes intérpretes de personagens históricos conseguiam convencer os espectadores das características totalmente contrárias à concepção histórica, científica. E mais ainda, dois intérpretes do mesmo papel histórico conseguiam convencer os espectadores, embora suas idéias sobre o personagem fossem completamente diferentes.

A força de convicção do teatro é tão grande que ele é capaz de convencer – embora provisoriamente – um espectador que vem com uma idéia preconcebida sobre o espetáculo e baseada numa convicção pessoal profunda. Tive ocasião de sentir isso quando assisti a "Os Pequenos Burgueses" de M. Gorki no Grande Teatro Dramático de Leningrado. Eu, ator que chegou a uma determinada concepção da obra depois de cem ensaios e quase oitocentas representações dessa peça no Teatro Oficina, eu me senti tão preso à ação do espetáculo de Leningrado que perdi totalmente a capacidade de raciocinar e de comparar. O espetáculo me absorveu, me envolveu totalmente, embora a concepção daquele teatro fosse quase diametralmente oposta à do Teatro Oficina. Só depois de oito horas de raciocínio calmo consegui voltar à minha concepção original que, aliás, até agora considero mais certa.

Como eles conseguem esse resultado? Que usam esses grandes atores para chegar a esse verdadeiro milagre de persuasão? A resposta, geralmente é esta: "É um grande talento! É um gênio! "Mas essa resposta não nos satisfaz a nós, atores. A ciência moderna procura definir o que é talento, o que é intuição. Um psicólogo russo, Aleksandr Kron, diz que "freqüentemente uma imagem precede um pensamento lógico" e mais adiante: "eu entendo o conceito de 'intuição' como experiências não conscientizadas adquiridas pelo homem em várias etapas de seu desenvolvimento e, talvez mesmo, depositadas parcialmente em seus genes . . ." (*portanto, experiências hereditárias*).

Acreditando que esse cientista tenha toda a razão, ainda assim não saberíamos como usar esses ensinamentos no trabalho prático da nossa profissão. Ah, se a ciência pudesse explicar-me quais os processos químicos e físicos que eu deveria provocar no meu organismo para igualar o meu olhar ao de Laurence Olivier no filme "Ricardo III". (*Lembram-se aquela cena muda no portão do castelo?*) Mas a ciência ainda está muito longe dessas possibilidades.

Embora tenha feito milhares de experiências de modelagem de obras de arte, algumas bem sucedidas, a ciência ainda não sabe explicar, como disse A. Kron, qual a diferença de ondas sonoras (*vibrações*) entre as do violoncelo de Pablo Casals e as de um violoncelista medíocre quando os dois interpretam a mesma música.

O que nos resta é procurar compreender o que *fazem* os artistas geniais para conseguir esses resultados espantosos! Se nós pudéssemos compreender o que se passa na mente deles, quais são os processos que regem o seu trabalho! Não poderíamos, usando os mesmos mecanismos, chegar pelo menos a uma parte do que eles conseguem intuitivamente?

Foi esse o objetivo de Stanislavski quando começou as pesquisas que mais tarde se transformaram no Método.

Pois bem, raciocinemos com ele. Convencer! É possível convencer alguém de alguma coisa em que nós mesmos não acreditamos? É muito difícil. Um vendedor que sente náusea só de pensar no vinho que oferece ao comprador, dificilmente poderá vender uma garrafa. Mas aquele que durante a conversa se baba todo ao descrever o paladar do vinho, este sim, convence o comprador com facilidade. Então o que deve fazer o vendedor que não gosta do vinho que oferece? Ele deve chegar a acreditar que o vinho é formidável, *adquirir essa fé não obstante suas sensações pessoais.*

Agora torna-se necessário abrir parêntese para desfazer uma antiga confusão criada em torno do Método. O que entendia Stanislavski sob o termo "fé"? Exigia ele do ator uma fé na realidade do imaginário?

Realmente, o próprio Mestre deu margem à interpretação errônea do seu método, pois nos seus livros encontramos expressões como: "o ator *deve sinceramente acreditar* nas circunstâncias propostas, *ter fé* na sua realidade . . ."

Mas se realmente fosse essa a intenção de Stanislavski, ele induziria o ator a perder o senso da realidade, a perder o contato com a realidade do mundo objetivo que o cerca no palco. Ora, isso só é possível em estado patológico, pois as doenças mentais são caracterizadas exatamente pela "perda do senso do real".

Mais tarde Stanislavski tornou claras suas verdadeiras intenções quando escreveu: "Chamamos de 'verdade cênica' aquilo que não existe, mas poderia existir". E quando percebeu que deram um significado literal à sua exigência da "fé", ele escreveu: "Isso não quer dizer que o ator deve entregar-se no palco a uma espécie de alucinação, e que ao representar o seu papel ele deve perder a noção da realidade, tomando, por exemplo, peças do cenário por árvores verdadeiras, etc." . . .

Mais tarde falaremos detalhadamente sobre esse assunto tão importante na nossa arte. Por enquanto convenhamos simplesmente que a fé a qual o Mestre se referia, embora tenha que ser absolutamente sincera, é uma fé específica. Toda vez que voltarmos a usar esse termo, como o fazia Stanislavski, ficará bem entendido que subentendemos a "fé cênica" e não a fé real.

O nosso hipotético vendedor de vinhos também "representava" para o comprador e, por isso, também podemos chamar a sua fé de "fé cênica".

Um mentiroso, para enganar uma pessoa, não poderá deixar de acreditar na realidade do que inventou, senão o seu interlocutor perceberá a mentira; mas, simultaneamente, o mentiroso não perderá de vista a realidade da situação – a necessidade de enganar. A sua fé nesse caso também terá características da "fé cênica".

Se na vida real, para convencer alguém da realidade do que inventamos, temos que chegar a acreditar nessa realidade, imaginem como isso deve ser importante no trabalho de ator: adquirir a fé no que é irreal, inexistente!

Então aquele espantoso dom de certos atores de convencer só pode ser baseado nessa outra capacidade, não menos espantosa: a de adquirir a fé no que eles representam.

Mas como é que os grandes atores conseguem essa fé? Há para isso uma explicação que pouco explica: a inspiração! Baixou o santo e o ator representa maravilhosamente! O santo dos atores geniais é muito simpático – ele baixa sempre. O santo dos atores simplesmente talentosos já é um tanto preguiçoso, mais instável e esses atores ficam à mercê dos caprichos do seu santo: hoje eles representam bem, amanhã mal.

Por que então não procurar os meios para fazer "o santo baixar" à nossa vontade? Por que não estudar a mecânica da inspiração? Pois não é ela que rege o trabalho dos atores geniais?

Stanislavski tinha amizade com um desses atores geniais, Tomaso Salvini, célebre ator trágico italiano, o famoso intérprete de Otelo. Procurando compreender a natureza desse gênio, Stanislavski deparou, por analogia, com mais um exemplo de inspiração: as crianças com seus jogos e brincadeiras. Ele constatou que, tanto um ator genial, como uma criança usavam a mesma arma: a fé cênica.

O comportamento das crianças durante suas brincadeiras. às vezes nos causa a impressão de que elas têm uma fé absoluta na realidade do que escolhem para brincar. Assim, por exemplo, uma menina é capaz de chorar com lágrimas verdadeiras se alguém bater na sua "filha", mesmo se essa "filha" for uma boneca de trapos fabricada pela própria "mãe".

Parece um exemplo convincente de uma fé real. Mas, apesar de suas lágrimas verdadeiras, apesar da sinceridade de seus sentimentos, devemos dizer que a sua fé não é real, e sim uma "fé cênica" porque naqueles momentos a menina não está tendo alucinações, ela não perde o contato com a realidade. Ela será capaz de jogar ao chão "a sua filhinha ofendida" se naquela hora o ofensor lhe oferecer uma boneca nova mais bonita.

Um exemplo disso nos dá um psicólogo soviético, R. Nastadze: "Um menino, "galopando" montado num pauzinho, nos dá a impressão de acreditar piamente nos seus "exercícios de equitação" – ele até pára, às vezes, para deixar o seu "cavalo" beliscar um pouco de grama. Mas imaginem o susto do menino se o seu "cavalo" de repente relinchasse! Ele morreria de medo"...

Portanto o senso da realidade objetiva não impede a sinceridade dos sentimentos criados pela "fé cênica".

Num dos seus livros, Stanislavski cita um caso que eu acho tão ilustrativo que prefiro repetí-lo mesmo para aqueles que o conhecem.

No seu teatro, para uma peça, ele precisava de uma criança de 4-5 anos para fazer parte de uma cena em que um casal (*os pais da menina*) que está em vias de se separar, discute os últimos detalhes da separação. Nesse momento sua filha, com uma boneca na mão entra e pergunta ao seu pai que remédio ela deve dar à sua "filhinha doente". O pai lhe aconselha uma aspirina e ela sai. Com essa interferência da menina modifica tudo na vida do casal – eles se reconciliam.

A menina que devia fazer esse papel chegou ao teatro em companhia de sua mãe, na hora do ensaio. O contra-regra, por falta de uma boneca, improvisou uma com um pedaço de lenha enrolado em seda vermelha e, ao entregá-lo à menina, disse: "Esta aqui é sua filha, ela está doentinha". Stanislavski conta que "ao receber a boneca tão grosseiramente improvisada, a menina a tomou nos braços com o mesmo cuidado com que só uma verdadeira mãe tomaria sua filha doente".

O contra-regra, indicando os dois atores em cena, continuou: "Aqueles dois são teu pai e tua mãe". Apesar da presença de sua mãe verdadeira, a menina não fez a mínima objeção e aceitou incontinenti seus novos pais.

"Vá lá", disse o contra-regra, e "diga ao seu pai que a sua filhinha está doente. Ele vai te aconselhar um remédio e aí você volta para cá".

A menina entrou em cena, puxou a manga do ator e disse: "papai, ela está doente". O ator respondeu de acordo com o texto: "Dê uma aspirina para ela". Mas então, em vez de sair, a menina disse: "Não!" O ator insistiu sorrindo: "Pode dar aspirina que é bom!" Mas a menina teimou novamente: "Não!!!" – "Mas por quê?" Então a menina disse confidencialmente: "Precisa fazer lavagem!"

Stanislavski foi obrigado a incluir isso no texto porque a menina não mudava a sua convicção de que sua filha estava com dor de barriga.

Não é um exemplo maravilhoso de inspiração desses melhores atores do mundo, as crianças?

Quanto às suas observações no trabalho de Tomaso Salvini, Stanislavski constatou que, apesar de sua capacidade de obter instantaneamente a inspiração desejada, Salvini não se limitava a esperar "o santo baixar". Ele chegava ao teatro, duas, três horas antes do início do espetáculo. Lentamente vestia, peça por peça, a roupa do personagem; a sua maquilagem também levava muito tempo: ele observava como, pouco a pouco, surgia no espelho o rosto do personagem; e depois disso, já vestido e maquilado, ele subia ao palco deserto e andava sozinho pelos cenários da peça. E só depois começava o espetáculo.

Por que Salvini fazia isso? Pois se ele podia conseguir a inspiração a qualquer momento, no início do espetáculo, na sua primeira entrada em cena! Perfeitamente, podia!

Mas então é de se supor que o resultado conseguido nessas condições não o satisfazia, e que foi por isso que ele passou a procurar os efeitos da inspiração *três horas antes do espetáculo* e, depois, *pouco a pouco,* punha essa inspiração a *funcionar materialmente*, isto é, transformando-a em ação, começando a *agir como se fosse o personagem*.

Dessa maneira Salvini tornava sua ação *não casual* como muitas vezes acontece sob o efeito da inspiração e sim *costumeira, exercitada,* que ele podia repetir a qualquer momento.

Assim constatamos que *a fé obtida através da inspiração se transforma em ação*. Tanto um ator genial, como uma criança, *sob o efeito da inspiração adquirem a vontade de agir*, e então agem com todo o conteúdo da vida do espírito humano do personagem.

Portanto, o termo "fé cênica" pode ser traduzido como "*estado psicofísico que nos possibilita a aceitação espontânea de uma situação e de objetivos alheios como se fossem nossos*". Se o ator conseguir tomar atitude pessoal perante essa situação e esses objetivos imaginários, ele sentirá vontade de agir no lugar do personagem.

Naquele exemplo do trabalho de um ator genial verificamos que o termo "fé cênica" pode se tornar bastante claro para nós, *teoricamente*. Mas todo o problema consiste em descobrir como aquele "estado psicofísico", a que nos referimos acima, poderia ser conseguido *na prática*.

Em vez de tentar o impossível – penetrar no subconsciente de Salvini ou de um outro ator genial, nosso contemporâneo, para descobrir a mecânica de sua "fé cênica" – não seria mais prático estudar e compreender como e por que agia Otelo que Salvini representava? E já que Otelo, embora imaginado por Shakespeare, é um ser humano com toda a complexidade de sua vida interior, não seria necessário, antes de mais nada, procurar conhecer todos os aspectos da complicada ação humana na vida real? E depois, armados com esses conhecimentos, não poderíamos usar o caminho inverso do que os gênios usam, isto é, em vez de procurar usar o nosso talento e a nossa intuição, começar simplesmente por agir no lugar do personagem na base da simples lógica da sua situação e dos seus objetivos? E então, já agindo, não conseguiríamos chegar a acreditar na realidade dessa ação? Não conseguiríamos, através disto, obter ao menos uma parte da "fé cênica" que os gênios obtém intuitivamente?

Foi na base dessa hipótese que Stanislavski começou suas pesquisas: estudar os processos naturais que regem a ação na vida real para depois transpor os conhecimentos adquiridos para o trabalho de teatro.

Nos próximos capítulos procuraremos estudar os resultados dessas pesquisas e a sua aplicação no nosso trabalho.

SEGUNDO CAPÍTULO

Antes de começar a leitura deste capítulo, procurem lembrar-se do que leram anteriormente:

– O trabalho de teatro é um trabalho de equipe.

– A comunicação do ator com o espectador.

– Nossos estudos serão feitos na base do Método de Stanislavski.

– É necessário estabelecer bases comuns para esses nossos estudos: o objetivo do teatro é a revelação da vida do espírito humano, e o objetivo do ator – convencer o espectador da realidade dessa vida.

– A origem do Método é o estudo dos processos que regem a atuação dos atores geniais (*ou das crianças*): através da inspiração eles adquirem a fé no que é imaginário.

– A natureza dessa fé em teatro é específica e deve ser chamada de "fé cênica".

– A "fé cênica" induz o ator a agir e, conseqüentemente, ele age no que é imaginário, ou seja, age como personagem.

– O problema da obtenção da "fé cênica": escolher um caminho diferente daquele que é usado pelos atores geniais, isto é, em vez de usar a intuição, estudar os processos que regem a ação na vida real, para que agindo dentro da lógica da vida do personagem conseguir acreditar no que é imaginário, isto é, obter a "fé cênica".

Assim, através de várias considerações, chegamos à conclusão de que o fator mais importante na nossa arte é o fator AÇÃO.

É interessante notar que a palavra AÇÃO e o verbo "AGIR" fazem parte da terminologia teatral desde os tempos mais remotos. A palavra "DRAMA" em grego significa ação. A palavra "ÓPERA", usada em todas as línguas com o significado de "DRAMA MUSICADO", vem do verbo operar, ou seja, agir. A palavra "ATOR" que nos dicionários consta como significando simplesmente "agente do ato, o que age", é usada em quase todas as línguas como sendo "homem que representa em teatro, cinema, etc.". Enquanto aos outros artistas se dá uma definição mais concreta (*escultor*: o que esculpe; *pintor*: o que pinta; *violinista*: o que toca violino, etc.) ao artista de teatro ninguém chama de "teatralista" ou coisa que o valha, mas sim de ator; a uma parte de peça teatral não chamam de "capítulo" e sim de ato.

É claro que não se trata de uma casualidade. O uso dessa raiz etimológica nos prova que a idéia da AÇÃO preocupava os homens de teatro desde milênios e milênios.

Vamos pois analisar como AÇÃO se processa na vida real e como ela deve se processar em teatro.

Durante uma aula para um grupo de atores profissionais, eu pedi a uma atriz, Carmen Montero, que contasse algum fato impressionante de sua vida. Sua narração foi por mim gravada.

Ela contou um caso que realmente impressionou muito seus colegas. Às dez horas da noite ela foi atacada numa das principais ruas de São Paulo, por um indivíduo que queria levá-la para dentro do seu carro. E como ela resistiu decididamente, foi espancada e atirada no meio da rua, quase inconsciente.

Em seguida ela contou o que se passou uns dias mais tarde: quando ela estava passando numa outra rua bastante escura, desceram de um carro dois rapazes, ficando ainda mais um dentro do carro, e se dirigiram a ela. Apesar de se ver num perigo muito maior do que na primeira vez (*ou talvez exatamente por causa disso*), ela inesperadamente criou coragem porque imaginou que estava armada com um revólver, e pensou: "agora eu mato um!" Com as mãos nos bolsos do casaco, ela passou calmamente entre os dois rapazes que não tiveram coragem de atacá-la. Logo em seguida ela se viu correndo como uma louca por uma das ruas adjacentes. Essa última parte foi contada com tanto humor que ela mesma e os ouvintes riram às gargalhadas.

Ouvindo a gravação em casa eu fiquei muito impressionado com a expressividade da narração e com a complexidade das emoções da moça. Achei que o material era digno de ser estudado como uma boa cena de teatro. Transcrevi a narração e, na próxima aula, propus à mesma atriz que, depois de ouvir várias vezes a gravação, estudasse o texto escrito como se fosse cena de uma peça e, em seguida, a interpretasse novamente. Notem que se tratava de uma moça que eu considero uma jovem atriz de grande talento e muito estudiosa.

Ela concordou e, depois de uma rápida preparação, interpretou a cena que foi gravada novamente.

Surpreendentemente para todos, inclusive para a própria intérprete, todo o valor da narração espontânea desapareceu. O que era brilhante tornou-se monótono; o que provocou nos ouvintes uma compaixão na primeira narração, provocou sorrisos na segunda: o que causou risos alegres na primeira vez, causou uma espécie de estranheza.

Que aconteceu então? Como se pode explicar esse inesperado fracasso?

Para compreender isso é preciso analisar como transcorreu a AÇÃO nos dois casos. Que aconteceu *da primeira vez*? Foi Carmen Montero que narrou espontaneamente um caso interessante. Sua ação era espontânea, criada pela própria vida: "Eu, Carmen Montero, vou contar a meus amigos um caso muito interessante". O resto foi completado e realizado pela própria natureza, e Carmen Montero não precisou procurar conseguir a fé no que ela contou – *ela a tinha!*

Que aconteceu na segunda vez? Um texto dramático, um texto de teatro (*embora criado por ela mesma, não importa!*) foi-lhe imposto como *obrigatório*. A atriz Carmen Montero teve que interpretar um papel (*embora idêntico a ela, não importa!*) e *agir como se fosse o personagem*. Para isso o mínimo necessário seria estudar e compreender a *lógica da ação do personagem* (*embora fosse ela mesma, não importa!*): 1) Qual é a situação? Durante uma aula num curso de teatro, uma atriz (*"não eu, Carmen Montero, e sim uma atriz idêntica a mim"*), a pedido do professor, conta um caso impressionante de um assalto de que ela foi vítima. 2) Qual é o objetivo dessa ação? O personagem acha que o caso é muito interessante e quer impressionar os seus colegas com a complexidade do acontecido. 3) Qual seria a atitude da atriz Carmen Montero diante da situação e dos objetivos do personagem? Que faria Carmen Montero se fosse aquela atriz?

Só depois de responder essas perguntas é que Carmen Montero poderia começar a narração na segunda vez. E então, agindo dentro da lógica da situação e dos objetivos do personagem, ela obteria a "fé cênica". Só nessas condições a atriz *estaria agindo na segunda narração como se fosse pela primeira vez*.

Que fez Carmen Montero em vez disso? Depois de ouvir várias vezes a gravação, – que ela certamente achou magnífica (*o que aliás era verdade!*) – *procurou simplesmente reproduzir suas próprias inflexões*.

O que mudou em comparação com o que devia ter sido feito, conforme explicamos acima? Vamos ver isso em detalhes:

1) Qual foi a situação desta vez? A atriz Carmen Montero interpretando um papel (*e não uma atriz contando um caso interessante*).

2) E o objetivo? Carmen Montero querendo provar que ela é uma excelente atriz (*e não uma atriz querendo impressionar os seus colegas com os acontecimentos narrados*).

3) E a sua atitude? Essa foi puramente exibicionista, não tendo nada que ver com a situação e os objetivos do personagem.

Como, através dessa ação completamente desligada do personagem, poderia Carmen Montero obter a "fé cênica"?

É claro que nessas condições, a sua ação tornou-se fraca, insípida e até falsa.

Através desse exemplo verificamos como a AÇÃO se processa na vida real e como ela deve processar-se em teatro.

Em cena nós, atores, agimos em nome de uma outra pessoa, *agimos como se fôssemos outra pessoa.* Isso não quer dizer que a pessoa do ator deva desaparecer deixando seu lugar ao personagem. Nada disso. Isso significa apenas que *o ator aceita a situação e todos os problemas do personagem como se fossem dele próprio e então, para solucioná-los, age como tal.* É evidente que os problemas do ator – executar com brilho (*como compete a um bom ator, que é*) o seu trabalho, transmitir corretamente a idéia do autor, manter permanentemente o interesse e a atenção do espectador, etc. – tudo isso permanece nele, mas *em estado subconsciente,* porque, durante a ação devem prevalecer esmagadoramente os problemas do personagem.

Quando o ator não consegue agir no sentido dos objetivos do personagem, ficam apenas os objetivos do ator: brilhar, ser admirado, ser "o tal", etc. Mas, durante o espetáculo, ao ator em si não pode interessar o espectador. Ele vem ao teatro para *ver a vida do personagem na interpretação do ator.*

A predominância dos objetivos do ator sobre os objetivos do personagem, ou mesmo quase-ausência desses últimos, foi admiravelmente demonstrada pelos atores do "Teatro dos Sete" em "Ciúmes do Pedestre", de Martins Pena.

Os intérpretes desse espetáculo não pretendiam representar os papéis dos personagens da peça e sim os papéis dos atores contemporâneos de Martins Pena, representando os papéis da sua peça naquele tempo. Por conseguinte, os objetivos dos personagens não eram levados em consideração, o problema era mostrar os objetivos dos atores canastrões daquele tempo.

Assim, Sérgio Brito fez o papel de um ator-trágico que, por sua vez, fazia o papel de marido ciumento. O objetivo principal do ator-trágico era demonstrar a sua formidável voz e a sua capacidade interpretativa. As exclamações "Ah" e "Oh" eram feitas na base de voz superimpostada e numa das cenas, o timbre da voz mudava conforme o animal com que o personagem se comparava: houve um "Oooh! . . ." especial para tigre e leão e um "Aaaah! . . ." para elefante. É claro que os problemas do "marido traído" sumiam atrás dos problemas do ator-trágico.

Fernanda Montenegro fazia o papel de "Primeira Dama" da companhia, que interpretava o papel de "Esposa Adúltera". A preocupação da "Primeira Dama" era demonstrar ao público o seu virtuosismo. Quando, "enfrentando a morte", dizia ao marido: "Agora que te ouvi, ouve-me também! . . ." etc., sua voz era de um timbre quase masculino, de tanto heroísmo e coragem que a atriz queria demonstrar. Mas quando passava a narrar sua infância: "Minha mãe, Deus a perdoe . . ." etc., a sua voz adquiria o timbre infantil. Preocupada com esses problemas, poderia a "Primeira Dama" agir como o personagem?

O mesmo acontecia com os outros intérpretes da peça: todos eles estavam preocupados em "brilhar" nos seus papéis.

Os que assistiram àquele espetáculo devem se lembrar que não se tratava de uma simples caricatura dos atores antiquados, havia uma certa sinceridade na sua interpretação, eles se sentiam realmente comovidos, mas não como personagens e sim como "atores formidáveis que eram". E é o que realmente acontece com muitos atores: é fácil confundir suas próprias emoções com as do personagem.

O sentimentalismo é próprio do ator. É preciso que haja muita vigilância para que o ator não seja sua vítima. É tão tentador fazer uma cena que provoque lágrimas na platéia! Ao fazer essa cena o ator admira a si próprio, e fica comovido com sua interpretação, a ponto de chorar lágrimas de verdade. Mas o que essas lágrimas tem a ver com os problemas do personagem? Nada! O ator sai completamente da ação do personagem, *mesmo sem percebê-lo.* Mas o espectador percebe! Ele percebe que naquele momento presencia um melodrama barato em vez de um profundo drama humano em que as lágimas talvez nem devessem ter lugar.

Eu tenho o prazer de confessar um "crime" desses e espero que a minha confissão sirva de prova de que toda a vigilância é pouca para salvar o ator de um dos seus maiores inimigos: o sentimentalismo.

Eu traduzi com meu amigo, o falecido Brutus Pedreira, uma das peças do dramaturgo russo, Leonid Andréiev, "Aquele que leva bofetadas". Quando recebi os primeiros exemplares mimeografados, fiquei muito emocionado pelas recordações que surgiram naquele momento. É que eu fiz aquela peça em russo, em 1924, com um dos geniais atores russos, I. Pevtsov. A idéia de poder representar esse texto em português e mais ainda, representar não o papel que fiz, o do Conde Mancini, mas o papel feito por Pevtsov, o papel principal. Essa idéia me deu vontade de experimentar imediatamente uma cena da peça. Eu liguei meu gravador de som e li a cena ao microfone. Durante a leitura, as lágrimas me sufocaram!!! Então, pensei eu, a cena deve ter saído maravilhosa! Liguei o gravador, fiquei ouvindo e . . . chorei novamente. Era uma prova cabal: o meu primeiro ouvinte – eu próprio – também ficou comovido! Para completar o meu "triunfo", pedi que minha mulher ouvisse a gravação. Desde os primeiros momentos estranhei uma certa surpresa no rosto dela e, em seguida, uma espécie de dureza e não sei o quê mais – tudo menos a admiração que eu esperava. Quando, depois de um longo silêncio, insisti que ela me dissesse sua opinião, ela "prorrompeu em uma torrente de insultos", chamando-me de canastrão, de ator de rádio-novelas, e saiu correndo. No primeiro momento atribuí tudo isso a alguma outra razão. Procurei adivinhar "que foi que eu lhe fiz? " Mas não houve nada. Passado meia hora nessas considerações, fiquei um tanto desconfiado: "e se ela em parte tem razão? " Voltei a ouvir a gravação . . . e logo tive a terrível confirmação: não era em "parte", – ela tinha razão completamente, era pior do que qualquer rádio-novela!

Como aconteceu isso? A explicação não é difícil. Ao começar a gravação, *eu nem me dei ao trabalho de pensar na situação e nos objetivos do personagem,* limpei a garganta e *me dediquei unicamente a meu próprio objetivo:* experimentar o meu talento! Provar que eu era um ator formidável! . . . E vejam a que resultado lamentável cheguei! . . .

Assim chegamos à conclusão de que os problemas e os objetivos do ator não podem interessar ao espectador, porque eles não têm nada a ver com as circunstâncias em que se passa a ação da peça. Certo. Mas não se deve entender isso ao pé da letra: "o ator *nunca* deve pôr seus problemas pessoais dentro da ação cênica". Não é isso. Lembrem-se de que no prefácio deste livro levantamos o problema da comunicação do ator com o espectador. Essa comunicação pode ter formas variadas, a começar pela tendência "da quarta parede" (*hoje considerada completamente arcaica*), isto é, de isolar o ator como se a platéia não existisse, conforme se fazia no teatro realista (*ou mais exato: naturalista*) do início do século, e a terminar pela comunicação aberta que chega a transformar-se em diálogo entre ator e a platéia conforme acontece freqüentemente no teatro atual.

De maneira geral, o teatro atual escolheu a "coexistência em cena do ator-cidadão com o personagem". O que varia é a "dosagem" dessa coexistência: em muitos casos ela é ostensivamente física, exterior, e em muitos outros, é quase puramente emocional, espiritual.

O exemplo típico da coexistência é o teatro épico de Bertolt Brecht. A própria estrutura de suas peças exige que o ator, enquanto representa o papel, comente, apresente e julgue o seu personagem.

Mais tarde falaremos da natureza e da técnica dessa coexistência que Stanislavski chamava no seu Método de "dualidade do ator", o que aliás, prova que contrariamente ao que se afirma até agora, não havia divergência, nesse sentido, entre os dois grandes homens do teatro contemporâneo.

Mas voltemos ao que dissemos a respeito da necessidade de estudar as características da ação na vida real para, depois, aplicar os conhecimentos adquiridos no nosso trabalho em teatro.

A primeira particularidade a ser notada é que, na vida real *a ação sempre obedece à lógica.* Essa afirmativa de início, parece errada. Por exemplo, quem pode considerar lógica a ação de um louco? Realmente, do nosso ponto de vista – do ponto de vista de gente mentalmente sã – não existe lógica na ação de um demente. Mas e do ponto de vista dele, do louco? Pois para ele tudo o que ele faz deve ser perfeitamente lógico! Portanto, se nós fazemos o papel de um louco, a lógica de quem deve interessar ao espectador? A nossa ou a do louco?

Isso me faz lembrar o caso de um dos nossos excelentes atores, Sérgio Brito. O caso se passou há mais de 20 anos, praticamente quase no início de

sua carreira, numa peça dirigida por mim, em que ele fazia o papel de um neurótico. Havia uma cena em que ele, no momento de uma crise aguda da doença, beijava um manequim de matéria plástica, convencido de que se tratava de uma moça viva. Numa certa altura do trabalho, num dos ensaios, o ator começou a cena com uma porção de gestos, movimentos e entonações de absoluta incoerência. Quando lhe perguntei a razão disso, ele respondeu: "Mas o personagem é um louco!" Então, analisando com ele a situação *logicamente*, chegamos à conclusão de que o personagem não poderia achar nada de estranho no fato de estar beijando uma moça de quem gosta muito. Pois, naquele momento, para ele existia uma pessoa viva, e não um manequim artificial. Bastava que o ator agisse com essa lógica e nada mais. O efeito de loucura era seguro, porque os espectadores viam que *com toda essa sinceridade e naturalidade*, ele beijava um manequim, e não uma moça viva. Depois de constatar isso, o ator sempre procurava, tanto nos ensaios como nos espetáculos, acreditar na realidade da vida do manequim, sentir através do contato de sua mão, o calor, a maciez daquele corpo. Em resultado, essa cena sempre provocava um calafrio na platéia.

Há um outro excelente exemplo de uso da lógica, em "O diário de um louco", de N. Gogol, interpretado por Rubens Correa e dirigido por Ivan de Albuquerque. Quando o personagem dizia: "A Espanha tem um rei . . . Finalmente o descobriram . . . Sou eu!" não se sentia nem a mínima tendência do ator de dar a essa frase um aspecto de loucura, não havia nele mais do que a humildade de um monarca real que assumia a sua grande responsabilidade. E era exatamente essa simples lógica que tornava a fala tragicamente louca e muito comovente.

E quando o pobre "rei da Espanha", ao falar de seus trabalhos no plano da política internacional, dizia: "descobri que a China e a Espanha formam um único e mesmo país . . . A prova está que, quando se escreve Espanha, dá China!" nós sentiamos a sua loucura exatamente nessa "lógica esmagadora".

O uso da lógica deve começar logo nos primeiros estudos gerais da situação e dos objetivos e continuar necessária e obrigatoriamente até o mínimo detalhe. Basta errar na lógica de um pequeno ponto para arruinar a cena inteira.

Vejam como o uso da lógica pode ajudar o ator para solucionar problemas bem difíceis. Digamos que o problema seja o papel de um cego. O que é um cego? É uma pessoa que não enxerga. Então é muito simples: eu fecho os olhos e faço o papel! Mas essa lógica simplista não é suficiente. O diabo é que o cego anda de olhos abertos e mesmo assim não vê. Como posso conseguir essa expressão do olhar "ôco" de um cego? Todos nós conhecemos o vazio assustador desse olhar quando encontramos um cego na rua. Portanto, *é preciso que eu, o intérprete desse papel, consiga a "fé* *cênica" de não estar enxergando*. Senão não poderei convencer ninguém da realidade da minha cegueira. O que devo fazer?

Pois bem, em primeiro lugar, vou procurar compreender o que se passa com os sentidos de um cego. Sei que a natureza compensa a falha ou o enfraquecimento de um determinado sentido, aguçando os outros. A visão, por exemplo, é substituída pela audição e pelo tato. Esses dois sentidos num cego se transformam em *visão mental*. Por exemplo, na rua, o cego anda "tateando" o chão com os pés ou com uma bengala, para *ver mentalmente* os possíveis obstáculos; ele procura ouvir todos os ruidos da rua para *ver mentalmente* o que possa ameaçá-lo, por exemplo, um automóvel que se aproxima enquanto ele atravessa a rua.

Já que eu vou fazer o papel de um cego, vou procurar agir dentro das circunstâncias às quais cheguei refletindo logicamente e a título de ensaio, *vou andar sem olhar para o chão procurando imaginá-lo, ou seja, procurando vê-lo mentalmente*.

Experimente isso, leitor, da seguinte maneira: peça para alguém colocar vários objetos, livros, caixas, tábuas, etc. Em seguida, atravesse o quarto de olhos abertos, porém impedindo-se de ver o chão, por exemplo, segurando na altura do seu queixo um livro ou um caderno. Ao atravessar o quarto, pense nos obstáculos cuja posição você ignora e quando chegar a tocar neles com o pé, *procure vê-los mentalmente* porque, com um pequeno descuido de sua parte, eles podem levá-lo a um tombo.

Ao terminar a travessia, você constatará que apesar de ter andado com os olhos abertos, *deixou de ver* (*ou quase*) o que se achava do outro lado do quarto.

Para maior clareza, faça um colega seu fazer esse exercício na sua presença e observe seus olhos enquanto ele estiver andando: se ele realmente conseguir imaginar os objetos colocados no chão, *vendo-os mentalmente*, você verá o olhar de um cego. Portanto, não se trata de procurar acreditar na sua cegueira, – isso seria impossível – e sim de agir dentro de uma situação em que agiria um cego precisando atravessar um espaço desconhecido. Quem se lembra do filme "Belinda", na magnífica interpretação de Jane Wyman, certamente se lembrará do olhar cego, completamente ôco, do personagem. Acredito que esse milagre da arte dramática não foi conseguido por inspiração e sim através de muito trabalho em que predominou a lógica e, conforme veremos mais tarde, provavelmente através do uso dos outros elementos do Método.

Da mesma maneira podem ser resolvidas outras situações difíceis: um paralítico que procura andar, o comportamento de uma pessoa que acorda, etc.

Lembro-me que uma outra aluna daquele curso para os atores profissionais me perguntou durante uma aula: "Estou ensaiando na televisão uma cena em que meu personagem age sob hipnose. Como devo encarar esse problema? " Respondi que sendo a hipnose um estado semelhante a sono, – embora haja nele alguns pontos de "vigília" que possibilitam o contato do hipnotizado com o hipnotizador – o primeiro problema seria "sentir-se dormindo" e que para isso seria lógico procurar conseguir um estado de máxima abstração porque a pessoa está mentalmente fora do ambiente em que se encontra fisicamente. Para conseguir esse estado de abstração seria necessário *encontrar uma preocupação tão grande que todos os cinco sentidos do personagem fossem absorvidos por ela*. É lógico que, nessas condições, o ambiente físico deixaria de existir para o personagem.

Essa minha explicação não foi suficiente: embora concordasse comigo teoricamente, a atriz não conseguiu ver nela uma solução prática.

– "Como fazer funcionar os cinco sentidos numa preocupação imaginária? "
– "Como na vida real", respondi eu.
– "E como é que isso acontece na vida real? "

Compreendi que estava faltando um exemplo prático, mas uma feliz coincidência ajudou a explicação. O conhecido psiquiatra, Dr. Bernardo Blay, que assistia a aula por pura curiosidade, dirigiu-se a uma das alunas: "O que é que a senhora está fazendo? " A moça em questão olhou para ele *literalmente como se estivesse acordando naquele momento*, e disse: "Nada" E o diálogo continuou assim:

– "A senhora ouviu o que nós estávamos dizendo? "
– "Não."
– "Por quê? "
– "Eu estava pensando."
– "Em quê? "
– "No exercício de improvisação que vou fazer agora".

Como vocês vêem, não houve necessidade de uma preocupação "tão grande" para que a atriz ficasse completamente abstraida, bastou uma *preocupação pequena, mas real*.

A atriz que levantou o problema disse que compreendeu essa lógica e mais tarde contou que aplicou com sucesso no seu trabalho.

Vocês devem ter notado que nos exemplos que eu dei acima a lógica não é muito simples. É porque na vida real ela é muito mais complicada e contraditória do que aquela que freqüentemente usamos em teatro. A meu ver, um dos grandes perigos para o ator atual – que vive no meio dos seus contemporâneos tão psiquicamente complicados – é simplificar a lógica da vida, torná-la óbvia e linear. Em teatro nós representamos "O Amor", "O Ódio", "A Alegria", mas raramente mostramos o amor do Fulano, o ódio do

Beltrano, a alegria do Cicrano. Mas como são diversos, na vida real, as manifestações de alegria ou de tristeza em pessoas diferentes! Como são inesperados, por exemplo, uma risada estridente no momento de um grande sofrimento, ou imobilidade e silêncio, próprios de um estado de pânico, no momento de extrema felicidade!

Por que eu digo isso? É porque ja vi isso nos muitos contatos humanos durante a minha vida, porque já me acostumei com o inesperado e contraditório comportamento dos meus semelhantes.

Por isso, mesmo quando numa peça não encontro nenhuma complexidade, eu procuro e, se for preciso, crio as contradições humanas porque sei que meus espectadores também são seres contraditórios, que, há muito não aceitam em teatro a fórmula "pão-pão, queijo-queijo".

Mas passemos agora a mais uma característica da ação na vida real: *a ação é sempre contínua e ininterrupta.* Nunca deixamos de agir, nem mesmo quando dormimos: os nossos sonhos às vezes são forma de ação mais intensa do que a nossa realidade. E os bons cristãos dizem que nem a morte interrompe a ação.

Cada momento de nossa ação na vida real tem seu passado e seu futuro. Quero dizer que cada momento presente tem suas origens no passado e seus objetivos no futuro. A frase de Stanislavski: "O nosso 'hoje' é apenas o resultado do movimento do nosso 'ontem' em direção ao nosso 'amanhã' ", define bem a mecânica da ação contínua tanto na vida real, como em cena.

Os atores deveriam preocupar-se muito menos com a ação do momento do que com a ação anterior e posterior porque a ação do momento *se realiza automaticamente se o ator realmente exerce a ação contínua.*

Para ilustrar isso escolhemos um tema muito banal, mas suficientemente claro e lógico, que foi realizado por minha aluna e colaboradora Carminha Fávero.

No submundo do crime, uma mulher que faz parte de uma "gang" sofreu várias ofensas graves – mortes de muita gente querida – e nunca conseguiu descobrir os autores dos crimes. Na realidade todos eles foram cometidos pelo "chefão" que, posteriormente, sempre aparecia como defensor e protetor da mulher, mas que, "infelizmente", sempre por um triz, não conseguia salvar as vítimas. O seu objetivo evidentemente era fazer com que ela se lhe entregasse "por amor" e não à força – o que seria fácil demais!

Um dia ela foi prevenida por um velho membro da "gang", – que também estava apaixonado por ela, – que o "chefão" tinha planejado o assassinato do seu pai para o dia seguinte. Desta vez, ele tomaria parte no crime pessoalmente. Como sempre, ele seria encontrado no local como se tivesse chegado no último momento para defender o pai, mas . . . que azar! Tarde demais! . . .

A mulher sabia que não podia recorrer à polícia e que a única maneira de salvar o pai seria matar o "chefão". Sob o pretexto de tratar de um negócio, ela vai até o apartamento dele, provoca-o, excita-o e, durante um beijo mata-o com um punhal.

Na primeira tentativa para a realização dessa cena, Carminha só se preocupou com o ódio mortal que tinha pelo "chefão". Assim munida, chegou até o apartamento dele e é claro que, dessa maneira, nunca seria recebida porque o ódio transparecia à distância, como vemos na fotografia n.º 1.

Carminha procurou interpretar unicamente a ação do momento, omitindo por completo os dados da ação contínua, com o passado e o futuro da ação, porque conforme o tema proposto o problema do personagem não era somente matar o "chefão" por ódio, mas sim fingir uma paixão, envolvê-lo, iludi-lo e só então matá-lo, vingando as mortes "ontem" cometidas por ele e salvando "amanhã" a vida de seu pai.

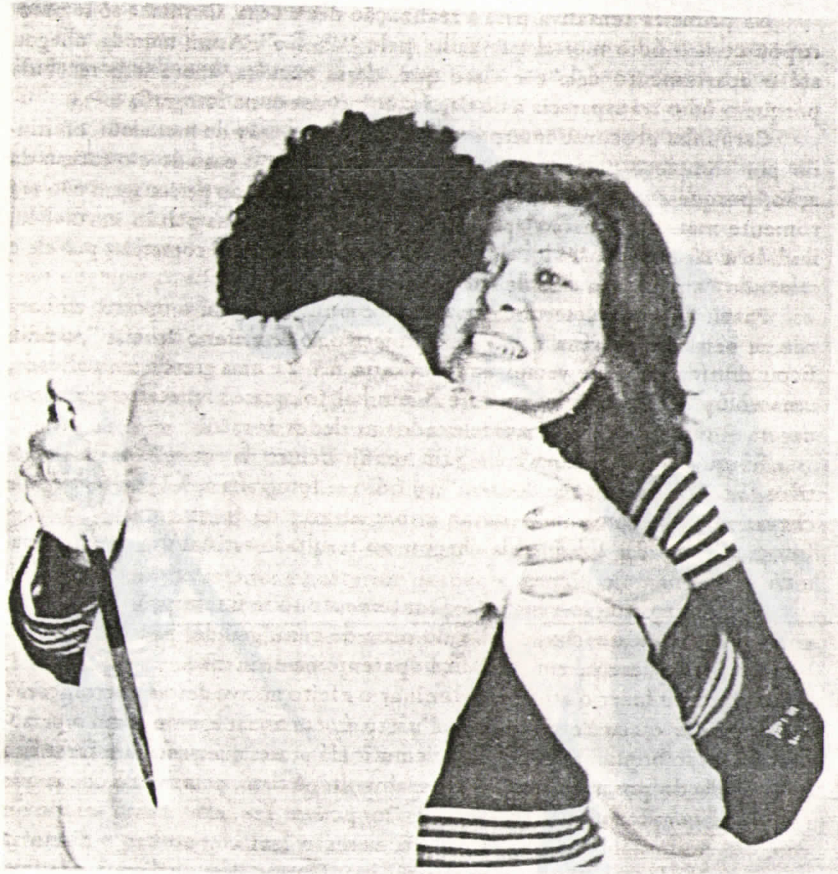
Passamos para a segunda tentativa e o resultado foi o oposto, embora não se perdesse de vista o primeiro objetivo, o de matar o "chefão", o ódio ficou diluído e o que vemos na fotografia n.º 2 é uma grande sensualidade, uma volúpia. Observamos que até o punhal foi quase esquecido pelo personagem – vejam como ficaram relaxados os dedos da mão!

Só quando Carminha conseguiu reunir dentro da sua ação os dois objetivos, isto é, dirigir o seu "ontem" (o ódio – fotografia n.º 1) no sentido de chegar ao seu "amanhã" (salvar o pai através do fingimento de amor – fotografia n.º 3), foi que ela chegou ao resultado satisfatório, espontaneamente.

Em teatro a ação cênica freqüentemente sofre interrupções: intervalos entre os atos ou quadros, saídas do ator de cena, grandes pausas em que o ator, embora presente em cena, fica aparentemente inativo.

Que deve fazer o ator para eliminar o efeito nocivo dessas interrupções? Deve manter o seu "estado cênico", isto é, continuar agindo como o personagem, mesmo quando está fora de cena? Há atores que procuram fazer isso na medida do possível, mas não literalmente, é claro, pois muitas coisas que eles têm que fazer nos intervalos não podem ser feitas como se fossem personagens: melhorar a maquilagem, rever o texto, consultar o diretor a respeito de algum detalhe importante, etc. Outros atores acham – e talvez com razão – que nos intervalos eles não devem cansar demais a sua imaginação, e por isso "se desligam do papel". Mas o mínimo que se deve exigir de todo e qualquer ator é que, antes de entrar novamente em cena, ele recorra à ação anterior (o "ontem") e posterior (o "amanhã") do personagem, como vimos no exemplo acima.

Infelizmente nem todos os atores correspondem a essa exigência mínima. São capazes de contar uma piada exatamente no momento de entrar para fazer uma cena trágica. Há atores que para demonstrar aos colegas sua



Fotografia n.º 1

"técnica" ficam de costas para a platéia, fazendo caretas cômicas procurando provocar riso nos seus colegas, para logo em seguida encarar a platéia com suas "máscaras trágicas". E nem passa pelas suas cabeças a idéia de que naqueles breves momentos eles cometem um erro gravíssimo: eles cortam o seu contato emocional com a platéia. Basta um instante para que o espectador mesmo sem perceber os seus truques "tão engraçados" sinta que alguma coisa interrompeu a sua tensão de espectador, que se formou um vácuo no seu contato com a cena.

E agora vamos ver a terceira característica da ação: *ela tem sempre e simultaneamente dois aspectos – ação interior e ação exterior*, ou seja, ação mental e ação física.

Essas duas formas de ação não podem existir em separado, elas se processam sempre simultaneamente, mesmo quando uma delas aparentemente está ausente. Por exemplo: a imobilidade total de uma pessoa (*ação exterior nula*) simultaneamente com uma série de pensamentos frenéticos (*ação interior intensa*). Para compreender como isso funciona, faça uma experiência na base de uma ação imaginária: você acompanha com um olhar de longe o enterro de uma pessoa muito querida. Por uma ou outra razão (*é importante que essa razão seja bem clara para você*), você não pode acompanhar o enterro de perto. Complete com sua imaginação os detalhes faltantes: quem é o falecido? Em que circunstâncias ele morreu? O que impede você chegar mais perto? Quem são as pessoas que acompanham o enterro? etc. E agora vá agindo, ou seja: apenas acompanhe com o olhar o enterro que você vê na sua imaginação, pensando tudo o que pensaria o personagem nessas circunstâncias. Se você não cometer nenhum erro de lógica e não esquecer o "ontem" e o "amanhã" dessa ação, nós, espectadores, certamente sentiremos a intensidade da sua ação interior apesar da sua imobilidade.

É fácil imaginar e experimentar a título de exercício um exemplo do contrário: você está extremamente cansado mas por uma ou outra razão é obrigado a divertir alguém contando-lhe uma estória muito engraçada. Nesse exercício você terá que executar uma ação exterior muito intensa junto a uma ação interior quase nula, conseqüente do seu estado de desânimo! E como no exemplo anterior, nós, espectadores, sentiremos ou ao menos suspeitaremos do seu desânimo, apesar de sua aparente alegria.

Se você tiver a vontade de repetir esses dois exercícios com o mesmo resultado tão animador, é preciso que você antes de mais nada restabeleça e fixe o seguinte:

1) o que você "viu" mentalmente antes, durante e depois da ação cênica?
2) o que você pensou antes, durante e depois da ação cênica?

No correr da repetição da experiência você terá que exercer fielmente todos esses detalhes.

Fotografia n.º 2

As duas formas da ação, a física e a mental, são ligadas entre si tão intimamente que o ator dificilmente poderá estabelecer como e onde uma influi sobre a outra. Só uma experiência ou um acaso podem indicar-lhe o caminho que ele deve escolher no uso desse elemento do Método, pois há sempre dois caminhos: um – de dentro para fora, e o outro – de fora para dentro. Quero dizer com isso que, por exemplo, uma emoção adquirida espontaneamente pode produzir um gesto muito adequado, mas também um gesto encontrado pelo ator através de um raciocínio lógico pode provocar uma emoção desejada.

A título de maior esclarecimento, quero contar-lhes um caso que aconteceu comigo durante as representações de "Canto da Cotovia" de Jean Anouilh, no Teatro Maria Della Costa.

Na cena em que o Bispo Cauchon – cujo papel eu fazia – procura convencer Joana D'Arc a abjurar, eu fazia um gesto em direção a Joana, com a palma da mão virada para cima, um gesto de súplica, que surgiu espontaneamente quando senti a ânsia de convencê-la. Mas ao mesmo tempo esse gesto não sei exatamente porquê provocava em mim a sensação de maior harmonia com a roupa de Cauchon e o magnífico cenário de Gianni Ratto. Este foi o "caminho de dentro para fora" que eu usei e que me levou a um resultado, a meu ver, satisfatório.

Depois de um dos espetáculos, o cineasta Lima Barreto, que acabava de assistir à representação, me disse que não sentiu naquele meu gesto "um homem de igreja" e que o gesto deveria ser feito de maneira inversa, isto é, com a palma da mão virada para Joana, como numa bênção: "Não é um homem qualquer – é um bispo que suplica, e ele suplica como tal."

Achei que sua observação era muito lógica e, depois de voltar para casa, procurei ensaiar sozinho o trêcho da cena, incluindo o gesto aconselhado e... de repente me senti muito mais bispo, senti a enorme responsabilidade perante a igreja, senti o medo de não conseguir convencer Joana. A complexidade dessas emoções e pensamentos me levou a ansiedade ainda maior do que nos espetáculos anteriores.

Desta vez, como vocês podem constatar, o caminho escolhido foi "de fora para dentro".

Resumindo, podemos dizer que ao construir seu papel o ator nunca deve perder de vista a coexistência natural desses dois aspectos da ação, porque só assim o seu personagem será realmente um ser humano.

E agora estamos chegando à última característica da ação na vida real: *não existe ação sem objetivo*. Quando agimos é sempre para conseguir alguma coisa, porque sempre desejamos alguma coisa. À primeira vista isso não parece lógico. Há quem possa perguntar: "E a apatia? E a prostração? Que pode desejar uma pessoa nesse estado? Então deve haver na nossa vida momentos em que não desejamos nada?" Eu afirmo que não: mesmo

Fotografia n.º 3

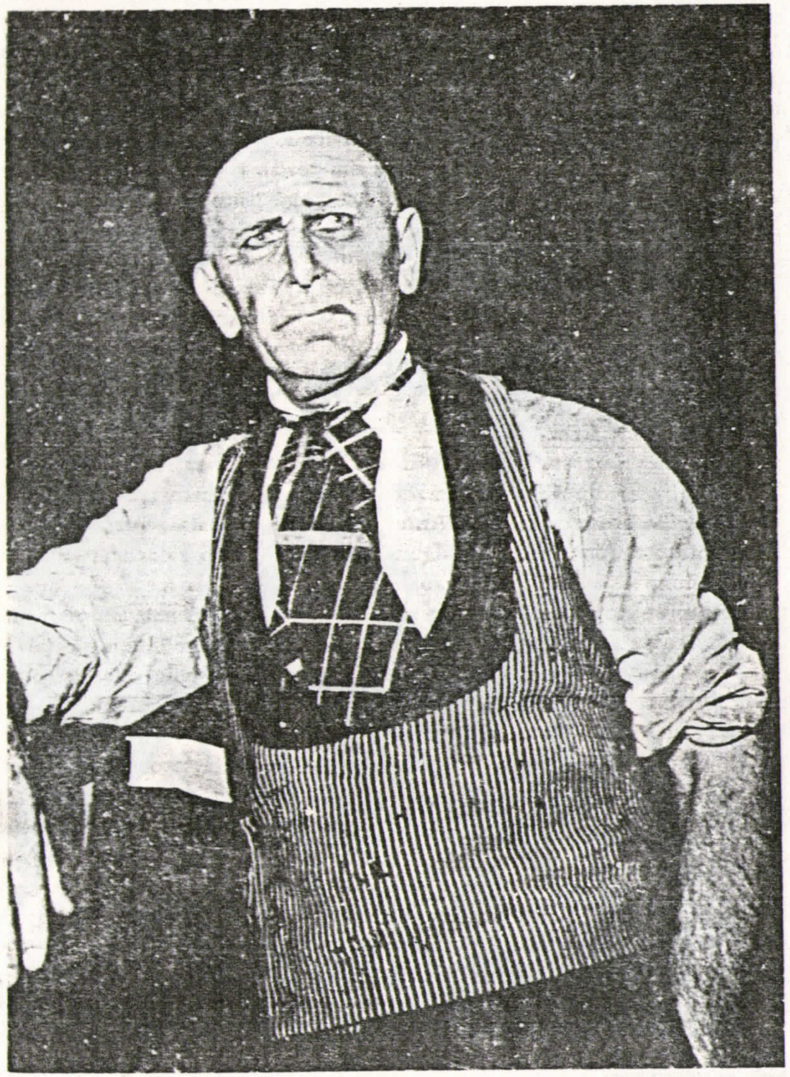
quando temos a certeza de nada querer, provavelmente, lá no fundo, *queremos não querer,* isto é, rejeitamos qualquer vontade. Mas, nesse caso, a nossa intenção de não ter vontade torna-se um objetivo. Ou ainda, como o máximo da falta de objetivo na vida, seria a vontade de morrer, mas a morte nesse caso seria o nosso objetivo. Portanto, convenhamos que em teatro não possamos admitir que a ação cênica seja desprovida de objetivos. Como na vida real, a necessidade estimula a atividade do homem dentro de uma determinada situação, assim também em teatro o objetivo do personagem estimula a imaginação do ator e o induz a agir dentro das circunstâncias da obra dramática.

Vejamos um exemplo de como a presença de um objetivo ou ausência do mesmo se reflete no trabalho do ator. Tirei esse exemplo da minha própria experiência, comparando duas fotografias minhas tiradas em dois papéis diferentes. Vejamos as duas: a primeira, de "Mister Pitchum" da "Ópera dos três vinténs", (foto n.º 4), e a segunda, de "Maneco Terra", do filme "Ana Terra" (foto n.º 5), — filme que nunca foi realizado porque a Companhia Vera Cruz, naquela época, tinha quase entrado em falência.

Vou lhes contar a história das duas fotografias. Eu fiz o papel de "Pitchum", no espetáculo realizado pela Escola Dramática da Bahia, sob a direção de Martim Gonçalves. Antes de começar uma das representações, eu estava muito preocupado com alguns detalhes da roupa e dos acessórios. Uns poucos minutos antes do início, um aluno da Escola me avisou que um repórter precisava tirar com urgência uma fotografia minha. Eu me recusei pois não havia mais tempo. Ele insistiu: "Kusnet, só um instante". Para me ver livre desse problema, aceitei, pedindo que fossem rápidos. Mal tive tempo de me colocar ao lado da escrivaninha do escritório de "Mister Pitchum", tomei rapidamente "a atitude de Mr. Pitchum" e pronto; a fotografia foi tirada. O resultado como vocês podem ver (vejam a fotografia n.º 4), foi lamentável: há apenas uma careta de Pitchum e nenhum vestígio da ação interior do personagem. Por quê? Porque naquele momento eu não pensei em algum objetivo de Mr. Pitchum. Só havia um objetivo, e este era um objetivo do ator Kusnet — ser fotografado o mais rápido possível.

Agora vejam a outra fotografia, a de Maneco Terra (vejam a fotografia n.º 5). Ela foi tirada bem no início dos trabalhos. Trata-se de uma cena em que Maneco faz sinal a seus dois filhos para que matem o índio que seduziu sua filha Ana. O objetivo de Maneco é muito complexo: por um lado ele decidiu cumprir o dever do pai cuja filha foi desonrada mas, ao mesmo tempo, ele daria a vida para evitar a mágoa que essa decisão causaria a sua filha adorada. Esses dois objetivos contraditórios foram cuidadosamente estudados e usados no trabalho.

Casualmente analisando com meus alunos alguns detalhes dessa cena, constatamos que cobrindo com um cartão a parte inferior do rosto, na



Fotografia n.º 4

fotografia, e deixando descobertos os olhos, encontramos neles muita dureza, quase uma crueldade fria; entretanto quando deixamos descoberta a boca, cobrindo os olhos, vimos uma amargura, uma tristeza que chegava às lágrimas; por isso o conjunto fazia sentir a complexidade do estado emocional do personagem. Portanto, a presença real dos objetivos do personagem, mesmo na imobilidade de uma fotografia, faz com que o espectador sinta a sua ação interior.

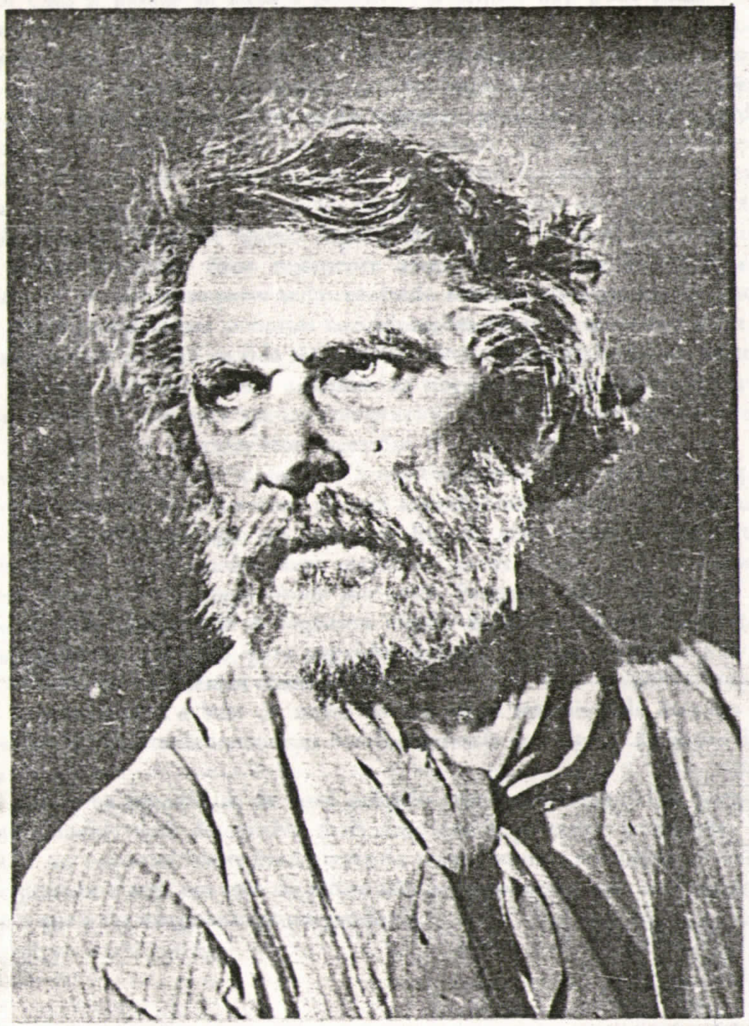
Há um detalhe do trabalho do ator que nunca deve ser perdido de vista: é *a atratividade dos objetivos do personagem.* Se um ator não consegue interessar-se profundamente pelos problemas do personagem, há pouca probabilidade de sucesso no seu trabalho. E já que é ele próprio quem estabelece e dá forma aos objetivos, a atratividade dos mesmos depende dele próprio.

Como sempre, o maior inimigo do ator nesse trabalho é a tendência de simplificar demais os problemas. Quanto mais complexo for o objetivo do personagem, tanto mais facilmente será despertada a imaginação do ator. O já citado diretor soviético – Nicolái Okhlópkov, falando sobre problemas da direção, disse: "Não deixe o ator procurar um botão perdido quando ele pode procurar um amor perdido!"

O atraente para nós é aquilo que nos interessa profundamente. Interessar-se profundamente pelos problemas alheios só é possível quando nós conseguimos colocar-nos no lugar da pessoa. Por isso é sempre aconselhável que o ator procure algum paralelo entre a situação do personagem e algum detalhe semelhante a sua própria vida. É assim que ele pode descobrir mais facilmente a atratividade dos objetivos do personagem.

Para demonstrar a enorme importância que tem a atratividade dos objetivos, quero lhes contar um caso que me parece muito ilustrativo.

Durante os ensaios de "O Canto da Cotovia", na cena em que Joana D'Arc entra no palácio real para propor ao delfim lhe confiar o comando do exército francês, Maria Della Costa, que fazia o papel de Joana, achava que o estado emocional da heroína devia ser o de timidez, porque ela, uma simples camponesa, pela primeira vez entrava num palácio. Apesar da lógica do próprio texto em que se fazia sentir a altivez de Joana, apesar das cenas anteriores em que Joana estava em contato direto com um ser muito superior aos reis, o Arcanjo São Miguel, Maria não se convencia. Ela raciocinava na base de um exemplo de sua própria vida, quando ela foi ao Palácio do Catete para uma audiência com Getúlio Vargas. Ela ia pleitear um subsídio para o seu teatro que naquela época se achava em construção. Ela raciocinava: "eu vou incomodar o nosso grande presidente com os pequenos problemas do meu insignificante teatro! . . . Já na entrada do Catete me senti tão intimidada que, por pouco, não desisti do encontro".



Fotografia n.º 5

Vejam bem: com essa forma em que se revestiu o seu objetivo, ela só podia se sentir humilde. E tudo isso provinha da comparação do grande presidente com a "insignificante" Maria, da grande pátria com o "insignificante" teatro. Mas por que a insignificante Maria? Por que o insignificante teatro? Os problemas da arte em nosso país não são mais importantes do que muitos, muitos outros problemas? Por que então essa insignificância? Para dar maior ênfase a minha idéia, sugeri a Maria que considerasse o seu teatro o fator mais importante do mundo, que se compenetrasse da idéia de que a falta do seu teatro em São Paulo prejudicaria o futuro das gerações inteiras, que mesmo os problemas da miséria, da fome são menos importantes, etc, etc. "Convencida disso," perguntei eu, "em que estado de ânimo você entraria no Catete? "

Enquanto eu falava, os olhos de Maria brilhavam cada vez mais, e vocês precisavam ver com que infinito orgulho ela se ajoelhou perante o delfim e começou a falar: "Garboso delfim, eu, Joana D'Arc . . .", etc.

Assim, através de um paralelo, os objetivos do personagem tornaram-se grandiosos, empolgantes para a atriz.

Mas não se deve esquecer de que o ator sempre corre o perigo de confundir os objetivos do personagem, que o induzem a agir como tal, com os seus próprios objetivos, que o induzem a se exibir, a brilhar, como naquele caso que citei no início deste capítulo, quando contei o que aconteceu comigo depois de ter gravado uma cena de "Aquele que leva bofetadas".

Para se apoiar realmente sobre um objetivo do personagem, o ator deve saber defini-lo com a máxima clareza, tornando-o por assim dizer palpável. Não me entendam mal: não estou sugerindo a simplificação do objetivo, mas apenas a necessidade de evitar a possível confusão por falta de clareza. Mesmo um objetivo muito complexo e contraditório, como por exemplo aquele de Maneco Terra, deve ser estabelecido com toda a lógica e clareza.

Por isso é aconselhável,ao definir o objetivo, usar o verbo "querer" na primeira pessoa e não numa forma descritiva. Em vez de dizer: "O objetivo do personagem é vingar a sua honra", diga: "Eu quero vingar a minha honra". O uso desse verbo facilita a aquisição da "fé cênica" e evita a confusão a que nos referimos acima. Certamente, Maria Della Costa,ao entrar naquela cena com o delfim, deve ter pensado mais ou menos assim: "Eu quero que o delfim me obedeça, quero que me entregue o comando do exército, porque sou a única pessoa capaz de salvar a França!" Mas se em vez disso Maria pensasse: "Eu quero fazer essa cena maravilhosamente! Quero sentir muito orgulho no momento de me ajoelhar", a que resultado ela chegaria? A uma ação completamente falsa.

Apesar dos meus longos anos de teatro profissional, eu também nem sempre me sinto isento dessa confusão. Um caso desses aconteceu comigo em "Os Pequenos Burgueses" na cena da briga de "Bessêmenov" com seu afilhado Nil, durante o almoço do segundo ato. Num dos espetáculos – uns três meses depois da estréia – eu senti um verdadeiro pavor quando Nil bateu com o punho na mesa e gritou: "O senhor não pode nada! . . ." Lembro-me perfeitamente de que naquele momento eu cheguei a pensar: "Agora ele vai me bater na cara! . . ." Depois do espetáculo, recapitulando o que se passou, fiquei contentíssimo por ter encontrado com tanta clareza essa emoção de Bessêmenov. Na noite seguinte, preocupado em não perdê-la, no último momento, em cena aberta pensei: "Eu preciso sentir esse pavor!" É claro que o resultado foi um verdadeiro fracasso: nunca fiz essa cena de maneira tão falsa. Por quê? Porque Bessêmenov não podia "querer sentir o pavor", ele podia "querer fugir da bofetada", isto sim! Se o objetivo no último momento fosse realmente esse: "Ele vai me bater! Quero fugir! . . ." o verdadeiro pavor seria resultado automático desse pensamento.

Assim completamos as nossas considerações sobre as quatro características essenciais da ação na vida real e o seu uso no nosso trabalho em teatro.

Se você realmente quiser assimilar as noções contidas neste capítulo, saiba que não é suficiente apenas compreender e saber repetir o seu conteúdo. É preciso fazer os exercícios sugeridos (*"a cegueira", "a abstração", "o resgate", "o enterro", e "a piada"*) e muitos outros que a sua imaginação possa lhe sugerir. Só assim você poderá assimilar *na prática* a idéia do uso das características da ação no seu trabalho de ator. Antecipando certos problemas de nossos estudos, devo esclarecer desde já que a *ação dos temas acima citados deve ser improvisada por você*. Portanto, não caia no erro de preestabelecer por escrito o esquema rígido da ação e dos diálogos (*ou monólogos*) do exercício, para segui-los à risca. Procure improvisar livremente tanto os movimentos como as falas.

Improvisação é a base de todos os trabalhos teatrais pelo Método de Stanislavski. Mais tarde trataremos detalhadamente do método de improvisação.

Insisto na necessidade de você próprio criar novos exercícios, porque, desta maneira, você desenvolve mais uma das importantes qualidades do ator: *a sua iniciativa*. Neste livro pretendo sugerir muitos exemplos de trabalhos práticos e seria um erro do leitor não procurar completar esse material com o que a sua imaginação possa produzir.

TERCEIRO CAPÍTULO

Resumindo o conteúdo do capítulo anterior, podemos dizer que as quatro características fundamentais da ação, – tanto na vida real, como em teatro, – são as seguintes:

1) A ação sempre obedece à lógica.

2) A ação é sempre contínua e ininterrupta.

3) A ação sempre tem, simultaneamente, dois aspectos: ação interior e ação exterior.

4) Não existe ação sem objetivos.

O conhecimento dessas características é de extrema importância no trabalho do ator. Mas o conhecimento teórico não basta, é preciso saber utilizá-lo na prática quando começamos a trabalhar com um determinado material dramatúrgico, seja ele um simples exercício ou um complicado papel numa determinada peça.

Por onde devemos começar?

Já sabemos que no palco devemos agir em nome do personagem; que devemos aceitar, como se fossem nossos, tanto a situação em que o personagem se encontra como também os objetivos de sua ação. Mas para começar a agir no lugar do personagem é necessário, em primeiro lugar, estabelecer com a máxima clareza *quem é o personagem, quais são as suas características*. Como ele é? Bom, mau, jovem, velho, inteligente, burro? Onde ele vive e para que vive? E, principalmente, o que ele quer?

A resposta a tudo isso pode ser encontrada, em parte, no material dramatúrgico com o qual estamos trabalhando. Este material, cujos componentes devem ser cuidadosamente analisados e selecionados, servirá de base para o nosso trabalho. No método de Stanislavski ele é denominado com o termo: CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS. Para nós, atores, esse termo significa a verdade, a realidade da vida do personagem nas situações que o autor da obra dramática nos propõe. Portanto, não se trata da verdade da vida real e sim da "verdade cênica", especificamente teatral como o é a "fé cênica".

A mesma verdade da vida real, isto é, a realidade objetiva, pode ser interpretada e apresentada por dois artistas de maneira muito diferente, sem que essa diferença prejudique a "verdade artística", ou seja a realidade subjetiva de cada um deles.

Assim, quando encontramos um cavalo vivo, esse "mamífero doméstico solípede", cujas especificações ninguém discute por achá-las óbvias, estamos diante de uma realidade objetiva.

Entretanto, quando apreciamos, por exemplo, os quadros de Delacroix com seus famosos cavalos fogosos e, em seguida, vemos "Guernica" de Picasso com aquele cavalo mutilado pelo terror há enorme diferença entre os dois, e ainda, maior diferença entre eles e um cavalo real, não nos impede de aceitarmos a "verdade artística", isto é, a realidade subjetiva dos dois pintores.

Assim, o problema do ator é descobrir nas "Circunstâncias Propostas" a sua verdade artística.

Eu disse acima que a resposta às nossas perguntas sobre a natureza da ação do personagem pode ser encontrada, *em parte*, no material dramatúrgico. Disse "em parte" porque geralmente os dramaturgos são muito econômicos em suas explicações. Eles preferem deixar os detalhes à nossa imaginação para não limitar a nossa criatividade.

Se numa peça encontramos, por exemplo, uma rubrica como esta:

"JOÃO – (ENTRANDO) Bom-dia!" nunca podemos limitar-nos a executar a ação como está escrito: entrar e dizer bom-dia. Precisamos imaginar de onde o João entra, o que aconteceu com o João antes, o que o João quer, porque o "bom-dia" pode ser dito a uma pessoa a quem o João traz um presente ou a quem ele vai matar logo em seguida.

Quantas vezes, mesmo em grandes teatros, uma omissão nas CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS mudava todo o sentido de uma cena, de um ato e até mesmo da peça inteira! E não somos apenas nós, pobres mortais, que cometemos esses erros, – os grandes mestres também os cometiam. Stanislavski conta que num dos ensaios de "Tio Vania" de Anton Tchekhov, o autor ficou indignado quando notou que o intérprete do papel-título estava vestido como um homem do campo (*Stanislavski o imaginou assim porque ele era administrador da fazenda*). Tchekhov disse: "Mas eu expliquei isso tão claramente! E vocês não entenderam nada!". Mostrou, em seguida, uma frase no meio de uma grande rubrica: " . . . endireita sua gravata fina". Realmente, dessa frase devia se tirar a conclusão de que Vóinitski não podia ter aspecto, nem hábitos de um quase camponês, o que é de enorme importância para a peça inteira.

Assim Stanislavski confessou sua omissão e com isso deixou de completar as CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS com sua imaginação.

Mas vejamos um exemplo bem simples de como deve funcionar a imaginação de um aluno num exercício com as CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS.

Digamos que o aluno receba como tema para o exercício o seguinte: "Eu vou pedir dinheiro emprestado a um amigo". Só isso, nenhum outro detalhe. Para executar essa ação sem nenhum trabalho preparatório o aluno diria: "Ô Fulano, quer me emprestar cem mil cruzeiros? ". A não ser a estranha leveza com que o personagem pede uma bolada dessas, nada de interessante encontramos nessa ação. Em vez disso o aluno deve completar as circunstâncias tão vagas com sua imaginação, dentro das características da ação, que há pouco verificamos. Ele raciocinará da seguinte maneira:

1) *A lógica da ação.* "Ao imaginar, tudo o que podia ter acontecido com o personagem e o que o levou a pedir dinheiro, tomarei o máximo cuidado, para evitar toda e qualquer falha da lógica".

2) *Ação contínua,* ou seja, *ação anterior e ação posterior.* "Agora vou imaginar o que aconteceu: o personagem tirou cem mil cruzeiros da caixa do banco onde trabalha e deve depositá-los novamente amanhã na primeira hora, senão será preso".

Notem: o seu "ontem" é: "tirei o dinheiro"; o seu "amanhã": "serei preso"; o seu "hoje": "estou pedindo dinheiro emprestado".

"Estará tudo certo do ponto de vista da lógica? ". Parece que sim .

E ele continua:

3) *Ação interna.* "O personagem tem medo do que possa acontecer, mas, embora ansioso por conseguir o empréstimo, não deve deixar o amigo adivinhar do que se trata, porque este seria capaz de denunciá-lo".

4) *Ação externa.* Por isso o personagem procura parecer muito calmo, pensando: – "Afinal de contas, não é uma coisa tão grave! Eu sei que vou me safar".

‘E a lógica? Desta vez ela parece um pouco manca: como pode ele parecer muito calmo ao pedir um empréstimo de cem mil cruzeiros? Exatamente essa calma é que poderia parecer suspeita. Então o personagem não deve procurar esconder a sua excitação, mas deve inventar uma razão plausível para justificar o seu nervosismo. Por exemplo – uma grande oportunidade comercial que ele perderia se não conseguisse esse dinheiro imediatamente.

5) *Objetivo da ação.* "Sei que o objetivo da ação do personagem deve ser bastante atraente para excitar a minha imaginação. Se eu estivesse no lugar do personagem, que fato poderia induzir-me a roubar uma importância tão grande? Já sei! O personagem tomou esse dinheiro para salvar a vida de sua mãe que está à morte e deve ser operada por um médico muito caro. Se o personagem for preso, essa desgraça vai matar a sua mãe".

Vejam como o sentimento filial, próprio de todos os seres humanos, criou a necessária atratividade do objetivo.

‘E quanto à lógica, há alguma falha? Parece que não .

É claro que muitos outros detalhes, que deixo de procurar para não fugir da simplicidade do exemplo, entrariam em jogo, mas digamos que o trabalho com as CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS seja considerado completo. Que fazer agora? Como assumir os problemas e os objetivos do personagem? Stanislavski oferece um elemento do Método que ele chama de *o mágico* "SE FOSSE".

Uma vez estabelecidas, analisadas e selecionadas as CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS, como no nosso exemplo, o aluno se perguntaria: *"E se eu fosse aquela pessoa?* Se a *minha mãe* estivesse à morte? Se o *único lugar* onde pudesse arranjar o dinheiro *na hora* fosse a caixa do banco? Etc., etc., etc., . . . *como eu iria agir?* "

Stanislavski chama esse "SE FOSSE" de mágico, porque ele quase que automaticamente desperta a VONTADE DE AGIR.

Para experimentar a sensação ao usar o *mágico* SE FOSSE, basta que o leitor repita os pequenos exercícios citados anteriormente, mas desta vez, só depois de estudar as CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS e completá-las com a sua imaginação. Não comece antes de pensar o que segue:

1) Como eu me comportaria, ao atravessar uma rua, *se fosse cego?*

2) Que faria eu *se fosse pai (ou mãe) de uma menina raptada, que leva o dinheiro do resgate?*

3) Que pensaria eu *se estivesse acompanhando de longe o enterro de uma pessoa muito querida?*

4) *Se eu, extremamente cansado, fosse obrigado a divertir alguém,* como contaria eu uma piada?

Nessas condições, você sentirá muito mais vontade de agir do que nas experiências anteriores.

Nunca é demais insistir em esclarecer o verdadeiro significado de certos termos do Método. Stanislavski foi freqüentemente acusado de procurar impor ao ator a aceitação total da realidade da vida do personagem, aquela mística metamorfose do ator em personagem. O próprio Bertolt Brecht fez essas acusações. Mas se isso fosse verdade, Stanislavski usaria no seu Método o termo "EU SOU" e não "SE EU FOSSE". Esse condicional é muito significativo. Ele presume a aceitação simultânea da realidade – *eu, o ator que sou,* e do imaginário – *o personagem que eu, o ator, poderia ser.*

Ainda em 1937, quando essa dúvida pairava no mundo inteiro, o famoso ator do elenco do teatro de Stanislavski, L. M. Leonidov num encontro com os elencos dos teatros de Moscou deu uma idéia bastante clara sobre esse problema. Ele disse: "Seria um verdadeiro absurdo se eu dissesse: Eu, Leonidov, sou o governador da cidade (*um personagem de "O Inspetor Geral" de N. Gógol*). Eu sou simplesmente Leonidov. Mas o que importa é o que eu faria *se fosse* o governador da cidade".

Mais tarde veremos como o termo "SE FOSSE" é interpretado e denominado pela psicologia científica moderna. Por enquanto, usaremos os termos como os encontramos no Método, dando apenas esclarecimentos necessários para evitar que haja uma interpretação errônea do seu significado.

Dissemos acima que o uso do *mágico* "SE FOSSE" normalmente desperta a vontade de agir. Mas digamos que isso não aconteça, que, apesar da máxima boa vontade, o leitor não consiga *imaginar o que ele faria se fosse . . .* etc. etc.

Creio que isso só poderia acontecer se o leitor não soubesse usar a sua imaginação, ou melhor, se ele interpretasse mal o significado da palavra imaginação.

O que significa imaginar coisas?

Vamos recorrer a um exemplo prático. Você poderia imaginar sua viagem à lua? Não deve ser difícil – você deve ter visto em fotografias ou em cinema as astronaves, tanto em vôo como em terra firme, e não deve ter dificuldade em imaginar os detalhes.

Você está dentro da cabine. O foguete acaba de partir. Conte o que é que você está vendo! Para avivar sua imaginação, peça que alguém lhe faça perguntas sobre a sua viagem: o que está vendo dentro da cabine? O que está vendo pela janela? etc., e responda com maiores detalhes possíveis.

Desta maneira você constatará que *imaginar (como você acaba de fazer) significa ver as coisas ausentes, inexistentes ou irreais,* contanto que as *veja mentalmente.*

Vamos fazer mais uma pequena experiência. Olhe para um objeto, um rádio, por exemplo, e, *sem tirar os olhos dele,* responda a uma série de perguntas feitas por um amigo seu, como por exemplo essas: De que cor é o rádio? Tem algum detalhe em outra cor? De que material é feito? Para que serve aquele botão à esquerda? etc. Nessas condições, ao responder essas perguntas, você dirá o que perceberá através da sua visão física.

Logo em seguida, o seu amigo deverá passar para uma outra série de perguntas que você terá que responder *também sem tirar os olhos do rádio:* Onde foi fabricado este rádio? É uma fábrica brasileira ou estrangeira? Como é essa fábrica? Como é a sala em que se montam os rádios? Quem está trabalhando na montagem? Como estão vestidos os operários? De que cor são os macacões? etc.

Desta vez, ao responder, você estará falando, não sobre o que estiver presente diante dos seus olhos, – o rádio – e sim *sobre o que você imaginou ao ouvir a pergunta,* ou seja, *sobre o que você viu mentalmente naquele momento.*

Se o seu amigo de repente perguntar: Este rádio tem algum defeito na pintura? Você constatará que para responder essa pergunta será necessário um pequeno lapso de tempo para tornar a ver o rádio que, embora sempre presente diante dos seus olhos, você quase não enxergou enquanto seu amigo lhe fez perguntas sobre a fábrica, os operários, etc.

Constatamos, portanto, que vendo as coisas imaginárias, irreais, deixamos de ver as coisas reais que estão diante de nós, e vice-versa: basta prestar atenção às coisas físicas para que desapareçam as coisas imaginárias, como naquele exercício com o papel de cego que sugerimos no capítulo anterior. Isso nos mostra que *podemos manobrar a visão física à nossa vontade, no sentido de transformá-la em visão interior.*

Desta maneira, a nossa imaginação adquire agora um aspecto menos abstrato, mais palpável para nós atores: imaginar significa ver de maneira concreta o que nos é oferecido nas “Circunstâncias Propostas”.

Essa maneira de usar a “visão interna” Stanislavski chama de VISUALIZAÇÃO.

Depois de recorrer ao “mágico SE FOSSE” e de se perguntar: “Como eu estaria agindo nessas condições? ”, o ator vai procurar VISUALIZAR essa ação.

Gostaria de dar um exemplo de como se processa o uso desse elemento do Método no trabalho prático de um teatro.

O ator do Teatro Oficina, Renato Borghi, na primeira peça encenada naquele teatro, “A vida impressa em dólar”, fez o papel de Ralph Berger, filho de uma família judia muito pobre. O personagem, apesar de estar ganhando um pequeno ordenado, nunca tem um vintém no bolso, – ele entrega tudo o que ganha à mãe. O intérprete do papel, filho de uma família abastada, nunca teve dificuldades financeiras como, por exemplo, o problema de levar sua namorada ao cinema, enquanto que Ralph Berger nunca teve dinheiro para oferecer à sua noiva um pequeno divertimento como esse. Para fazer esse papel o Renato, rico, deve aceitar as circunstâncias em que vive o Ralph, pobre. Como estaria agindo o ator SE FOSSE POBRE?

Para compreender a situação em que se encontra o personagem resolvemos improvisar uma cena fora da ação da peça. Imaginamos um encontro de Ralph com a sua noiva na rua. Durante o passeio a noiva de repente diz: “Ralph, leve-me ao cinema”. Eu perguntei a Renato Borghi: “Que faria você se fosse Ralph? ” Antes de responder, Renato visualizou, – conforme explicou mais tarde, – o pobre rostinho de sua noiva, visualizou a rua em que estava morando, visualizou os seus bolsos vazios, chegou a “ver” uma curva da rua e de repente agiu como Ralph Berger: ele não teve a coragem de confessar a sua pobreza, ele preferiu mentir e disse: “Vamos ao cinema amanhã, está bem? Porque hoje . . . eu me lembrei agora, – quantas vezes eu queria lhe mostrar a vista maravilhosa que se abre daquela curva, e sempre me esquecia! Vamos dar um passeio, você vai ver que maravilha!”

Através desse pequeno “laboratório” o ator descobriu o que ele faria se fosse o personagem.

O importante nesse exemplo é que, dentro de sua visualização, Renato *se viu no lugar de Ralph*; não o viu com os olhos de um espectador, e sim *se viu agindo no lugar de Ralph.* A isso nós chamamos de VISUALIZAÇÃO ATIVA, para diferenciá-la de uma simples contemplação da ação alheia.

É preciso tomar muito cuidado para não confundir as duas. Lembro-me de um aluno, que,durante um exercício para o qual ele escolheu uma cena de ciúme, procurou pôr em prática o uso da visualização. O resultado foi mais do que lamentável: o seu “terrível” amante ciumento não passava de uma ridícula caricatura que fez rir todos os seus colegas da turma. Diante desse resultado eu afirmei que ele não tinha visualizado coisa alguma. Para me provar o contrário, ele jurou que “tinha visualizado o personagem com tanta clareza que até podia ir tomar café com ele!”

Vocês compreenderam? Esse “Otelo” produzido pela sua imaginação, ou seja, visualizado por ele, vivia completamente à parte, e ele, o aluno, não passava de um simples espectador que depois de observar (*contemplar*) a ação do personagem, em vez de, ao menos, responder à pergunta: “Que faria eu SE FOSSE esse homem ciumento? ”, resolveu simplesmente macaquear o seu comportamento. Daí o ridículo do resultado desse exercício.

E agora, para dar um exemplo diametralmente oposto ao anterior, gostaria de exemplificar o efeito do uso da visualização sobre o trabalho de uma grande atriz. Refiro-me a Greta Garbo.

Tive muita sorte em regravar um disco norte-americano que, na época, não se encontrava no Brasil. Esse disco continha trechos principais dos filmes interpretados por Greta Garbo.

O que me impressionou particularmente e me fez lembrar uma cena do filme em todos os seus detalhes foi um trecho de “Rainha Cristina”. Ao ouvir o disco eu tive a impressão nítida de que a genial atriz, enquanto dizia o texto, usava a “visualização” *conscientemente*. As próprias “Circunstâncias Propostas” dessa cena exigiam a conscientização da “visualização”, conforme explicarei abaixo.

Do trecho escolhido destaquei duas partes em que a rainha Cristina, depois de passar uma noite de amor com Antônio, o embaixador espanhol junto à sua corte, fala com ele. O texto da primeira parte é o que segue:

“I've been memorising this room . . . In a future . . . in my memory . . . I shall live a great deal in this room . . .”

Dentro das “Circunstâncias Propostas” desse texto o objetivo da rainha é reter na memória o aspecto desse quarto para usá-lo depois em suas recordações. Portanto, essa fala representa, como problema para a intérprete do papel, o uso da memória. E o que é a memória, senão a "visualização" *consciente* do passado?

As reticências que vocês encontram no texto acima foram postas por mim para assinalar as pequenas pausas existentes na interpretação de Greta Garbo. Quem assistiu ao filme certamente se lembrará dos olhos de Greta Garbo naqueles momentos. Eles fitavam o futuro da rainha quando ela estaria sozinha, "vendo" o seu passado . . .

A genial interpretação dessa parte, que nos fazia sentir todo o drama da pobre rainha, era certamente resultado dessa "visualização".

Cito a segunda parte da mesma cena:

ANTÔNIO – Tell me, – you said you would, – why had you come to this Inn dressed as a man?

CRISTINA – In my home . . . I'm very constrained . . . Everything is arranged very formally . . .

ANTÔNIO – Ah! . . . A conventional house-hold?

CRISTINA – Very.

Depois da primeira fala de Antônio, Greta Garbo mantém uma pausa de seis segundos antes de começar a falar. As reticências representam pausas menores. A razão da pausa maior contém mil detalhes: a impossibilidade de revelar a verdade; a vontade de responder à pergunta, mas de uma forma que não a comprometa; a sensação do ridículo dessa situação; o protesto interior contra a vida que a obrigam levar; a sua impotência para modificar as coisas e, ao mesmo tempo, a aceitação das condições de sua vida como um compromisso de honra . . . e provavelmente muitos outros detalhes que eu não saberia citar. Tudo isso nós sentimos e tudo isso é resultado daquela pausa de seis segundos.

No final, antes de responder: "Very", há também uma pequena pausa que deve ser resultado de uma "visualização" muito complexa e cujo resultado poderíamos chamar simplesmente de triste resignação da rainha.

O uso correto da "visualização ativa" é de imensa importância no trabalho de ator. Seu efeito se reflete tanto na "ação exterior" (*mímica, gestos, falas*), como na "ação interior" (*pensamentos, emoções*).

A influência da "ação interior" do personagem sobre o estado psíquico do espectador se efetua, às vezes, dentro da imobilidade e do silêncio total em cena. Todos nós sabemos que esse tipo de ação freqüentemente é mais impressionante do que a ação física. Basta lembrar-se por exemplo, do excelente filme "Perdidos na noite" em que os dois intérpretes principais aparecem mudos e imóveis em muitas cenas. E entretanto, justamente nessas cenas é que nós sentíamos maiores emoções: parecia-nos que estávamos vendo nos olhos dos atores o que eles "visualizavam".

O diretor soviético A. Popov, durante muitos anos de suas atividades como professor e diretor, criou um estudo profundo do que ele chamava de "zonas de silêncio", ou seja, o estudo do funcionamento e da realização das pausas em teatro.

Um exemplo disso encontramos num artigo publicado na revista "Teatro" de Moscou, sob o título "A respeito de uma pausa" (*janeiro 1971*). A autora do artigo, A. Polevítscaia, uma das mais velhas e famosas atrizes russas, descreve em mínimos detalhes todas as ações físicas do personagem criado por ela, numa cena em que ela, durante sete minutos, não pronuncia uma palavra sequer.

Vocês podem imaginar o que aconteceria se a atriz, ao executar essas ações físicas, deixasse de usar a "visualização ativa" da situação e dos problemas do personagem? Tenho certeza de que a platéia toda estaria dormindo no terceiro minuto. E, entretanto, Stanislavski, que várias vezes assistiu ao espetáculo, recomendava a seus alunos que prestassem especial atenção a essa cena como um exemplo da "arte de sentir".

O já citado exemplo do filme "Belinda", na interpretação de Jane Wyman, é mais um exemplo do uso da "visualização"; a atriz certamente "visualizava" o que a personagem não podia ver por ser cega. Como em nosso pequeno exercício ("examinando um rádio") no qual comprovamos que a visão física pode ser quase eliminada pelo uso da visão interior, assim também a atriz, através da "visualização" aguda do que não podia estar ao alcance de sua vista (*por exemplo, os obstáculos no chão*), conseguia adquirir a expressão dos olhos de quem não vê o que se acha diante dele.

Para completar as nossas considerações sobre o uso prático da "visualização", recomendamos que o leitor volte novamente aos exemplos que demos nas páginas anteriores para o uso da "lógica da ação". Eles também são exemplos perfeitos para o uso da "visualização", que podem servir muito bem para seus exercícios. Mas, ainda melhor, seria se você criasse temas novos, baseados na sua própria vivência ou tirados de obras literárias.

E agora, com os poucos elementos que até o momento conhecemos, podemos fazer algumas experiências de sistematização do uso desses elementos, a exemplo do que fizemos, há pouco, no trabalho com as quatro características da *ação* em relação às CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS. Desta vez, porém, incluiremos no trabalho dois novos elementos do Método: "O mágico SE FOSSE" e a "VISUALIZAÇÃO".

Digamos que o assunto escolhido seja bastante simples: um rapaz (*ou uma moça*) escreve à sua namorada (*ou namorado*) uma cartinha marcando um encontro. Terminada a carta, ele (*ou ela*) a dobra, põe-na no envelope e sai para enviá-la. (*Para fazer esse exercício procurem não usar objetos reais, papel, caneta, etc. – deixem tudo à sua imaginação, usem objetos imaginários*).

Por onde vamos começar? Em primeiro lugar, temos que analisar o tema para compreendê-lo claramente. Isto significa: estabelecer e fixar as “Circunstâncias Propostas” e completá-las com a nossa imaginação.

Quem é o personagem? Ele é jovem, velho, bonito, feio, inteligente, burro, rico, pobre? . . . Quem é a sua namorada? Como ela é? Em que pé estão suas relações? Quais são as intenções do namorado? O que é que ele escreve na carta? O que é que ele alega para marcar o encontro? Ele é sincero nessa alegação? O que é que ele pretende na realidade? . . .

Tratando-se de um exercício, não devemos esquecer que, para transformar em *ação* o resultado da análise das *circunstâncias propostas*, que acabamos de fazer, cabe-nos usar todos os elementos até agora conhecidos. Por isso:

1.º — Verifiquemos se os detalhes por nós estabelecidos obedecem à *lógica*, se não há algum absurdo, e não deixemos de examinar através da lógica todos os detalhes do trabalho posterior.

2.º — Sabendo que a *ação deve ser contínua* e, portanto, deve ter o *seu passado* e o *seu futuro*, temos que improvisar mentalmente o que aconteceu antes de que o personagem começasse escrever a carta: Como se passou o último encontro? Houve alguma conversa por telefone? . . . E logo em seguida: Que vai acontecer depois do encontro? O que é que o encontro pode alterar nas suas relações de hoje? O que é preciso evitar ou conseguir? . . .

3.º — Pensando na *ação exterior* desse exercício devemos desempenhar com a máxima atenção a nossa ação física: procurar sentir a realidade da presença dos objetos imaginários — do papel na mesa, da caneta na mão, do movimento da pena, do aparecimento das linhas escritas, etc.

4.º — Pensando na *ação interior*, — que evidentemente deve se processar *simultaneamente com a ação exterior*, — devemos ter presentes os pensamentos naturais que acompanham a ação física *dentro das circunstâncias propostas*. Ao segurar a folha de papel: “Será que ela vai achar esse papel muito barato? O envelope não devia ser mais bonito? . . .” Ao segurar a caneta: “Esta pena arranha um pouco. É bom experimentar antes . . .” Antes de começar a escrever: “Preciso encontrar palavras que a convençam . . . que a comovam . . . Vou escrever assim!” . . . Ao escrever, pare para reler, pensando: “Será que saiu bom?” Ao fechar o envelope, visualize o rosto dela quando ela estiver lendo a carta, etc. etc.

5.º — Pensando no *objetivo da ação*, devemos estabelecer não apenas o que o personagem quer que aconteça, o que representa a sua vontade, mas também o que ele não quer que aconteça — ou seja, a sua contra-vontade. Esse confronto do objetivo e do obstáculo, conforme verificaremos detalhadamente mais tarde, é de grande importância no trabalho de ator: ele cria a luta interior do personagem e representa a base da dialética da vida, da natural contradição do espírito humano.

No nosso pequeno exercício, embora bastante primitivo, essa contradição não pode deixar de fazer parte da ação. Se o personagem pensar: “Quero que nesse encontro ela não se oponha a nada! Quero que ela me deixe fazer tudo o que eu quero!”, ele pensará logo em seguida: “Mas assim podemos chegar a uma loucura! . . . E depois, o que vamos fazer? E a responsabilidade? . . . Não, ela não vai deixar! . . . E terá toda a razão! . . .”

Ao escrever a carta, *improvisando o seu conteúdo*, você sentirá o resultado da fusão desses pensamentos.

6.º — Uma vez completada essa parte do trabalho, devemos perguntar a nós mesmos: “*Se eu fosse* esse rapaz, se eu tivesse uma namorada tão bonita e desejada, se eu tivesse a esperança de conseguir o encontro que agora vou pedir, o que é que eu escreveria para ela?” Complete isso com outras perguntas úteis para despertar-lhe a vontade de escrever, e quando chegar a sentir essa vontade, basta começar a agir, escrevendo.

7.º — Agora, digamos que contra toda a expectativa você não chegue a sentir realmente essa vontade. Então recorra à *visualização*, isto é, repasse alguns detalhes do trabalho com os elementos anteriores, na base da “visualização”. Comece por visualizar os objetos que usa, — o papel, a caneta, etc. Depois procure “materializar” os seus pensamentos em forma de “visão interna”. Por exemplo, quando você se pergunta quem é a namorada, como ela é; procure “vê-la” em maiores detalhes até que chegue a sentir realmente a atração por ela; quando pensar no próximo encontro, visualize-o em todos os detalhes para sentir a necessidade de pedir esse encontro; e, principalmente, quando estiver pensando no objetivo da ação, isto é, no que o personagem quer que aconteça, e no que ele não quer que aconteça, procure “materializar” essa luta interior ao máximo através da visualização. E não esqueça que só poderá conseguir algum resultado positivo, *se a sua visualização for realmente ativa*, ou seja, se você conseguir “se ver” agindo dentro das circunstâncias que visualiza.

A capacidade de usar a visualização é primordial na arte de teatro, pois ela equivale à capacidade de usar a sua imaginação, sem o que nenhuma arte existe. Por isso não é suficiente compreender a mecânica da visualização e fazer algumas experiências práticas para constatar a validez desse elemento. Na realidade, os exercícios de visualização devem tornar-se parte integrante da vida inteira do ator, a começar pelos exercícios mais primitivos, e a terminar por complicadas “visões cósmicas” dos personagens criados pelos dramaturgos geniais. Esses exercícios devem transformar-se em *ginástica diária de imaginação*. Sem ela o ator não poderá exercer a sua arte, como não o poderá um dançarino, um cantor, um pianista, sem fazer exercícios diários de dança, vocalises, solfejo, etc.

Quanto aos exercícios de que falei acima, quero propor aqui, apenas a título de exemplificação, alguns temas que os meus leitores poderão transformar em exercícios de imaginação, isto é, criar em redor dos mesmos "Circunstâncias Propostas" concretas (*situações em que o personagem se encontra*) e os seus objetivos (*necessidades que deverá satisfazer*).

É preferível fazer esses exercícios em companhia de alguns amigos, pois esse trabalho torna-se mais útil quando submetido à observação, controle e críticas alheias.

1) Imagine uma folha de papel em cima de sua mesa. Procure visualizá-la nitidamente, em todos os detalhes e, em seguida, dobre-a em várias direções, executando com precisão todos os movimentos das mãos "como SE FOSSE" uma folha de papel real.

Quando conseguir um resultado satisfatório, por exemplo, quando chegar a convencer o seu amigo de que está realmente lidando com um pedaço de "papel", acrescente a esse exercício "Circunstâncias Propostas" e "Objetivos" do personagem. Por exemplo: uma moça trabalha numa fabriqueta de envelopes ganhando muito pouco; enquanto dobra o papel ela pensa, – e portanto visualiza, – a situação de miséria em que se encontra a sua família. Ela precisa desse emprego, ela precisa produzir mais para ser aumentada.

2) Você acompanha com o olhar um cortejo fúnebre. Procure visualizar nitidamente todos os detalhes: o carro, o caixão, as coroas, os acompanhantes. Em seguida estabeleça as "Circunstâncias Propostas" e os "Objetivos". Quem era o falecido? Quais eram as suas relações com ele? Por que veio ver o enterro? O que o impede de acompanhar o enterro junto aos outros? etc.

3) Um homem examina ruínas de um teatro que ele conhecia antes da demolição. Acrescente as "Circunstâncias Propostas" e os "Objetivos". Por exemplo um ex-ator alcoólatra, que, há dez anos, foi expulso do elenco desse teatro. Ele veio para ver se poderia tentar de novo a sua antiga profissão. Ele revive muitos momentos de sua vida artística.

4) Uma mulher muito feia atende a uma chamada telefônica. Um desconhecido que não quer identificar-se marca-lhe um encontro no jardim público da cidade. Ela vai. No banco do jardim, enquanto espera, ela procura adivinhar qual dos muitos transeuntes seria o seu "namorado". De repente descobre escondido atrás de um arbusto, um rapaz que a observa rindo às gargalhadas. Depois da volta para casa, ela examina o seu rosto no espelho.

A imaginação do leitor poderá criar muitos outros temas mais próximos da sua vivência e, portanto, mais atraentes, mais excitantes.

E não fique decepcionado se, apesar de todo o esforço, não conseguir o resultado desejado. Lembre-se que você está apenas no início da leitura de uma matéria cujo estudo prático exige muito tempo. Nas páginas seguintes você encontrará outros elementos do Método que, certamente, lhe facilitarão as experiências.

QUARTO CAPÍTULO

No nosso último capítulo procuramos estabelecer a seqüência dos elementos do Método, que conhecemos até agora no processo de elaboração da ação dramática. Assim verificamos que, depois de estabelecermos as "Circunstâncias Propostas" (*a situação*), podemos começar a agir no sentido de realizar os objetivos (*as necessidades*) do personagem COMO SE FÔSSEMOS O PRÓPRIO PERSONAGEM.

Constatamos, em seguida, que o "mágico se FOSSE" só não funciona quando falha a nossa imaginação, ou seja, a visualização das "Circunstâncias Propostas", e que essa visualização tem que ser sempre ativa, e não apenas contemplativa, o que quer dizer que o ator deve estar sempre agindo dentro das circunstâncias por ele visualizadas.

E agora surge mais um problema: *como escolher as nossas "visões internas"*? Como tornar mais útil, mais produtiva a visualização das determinadas "Circunstâncias Propostas"?

No caso do exercício que propusemos no capítulo anterior (*escrever uma carta à sua namorada*) é óbvio que, em primeiro lugar, devemos visualizar a "nossa namorada". Mas o leitor poderia visualizá-la *no seu aspecto geral*, como se estivesse olhando para o retrato de uma desconhecida muito *bonita em geral*. Em vez disso, deveria procurar "ver" a figura viva "daquela que a gente adora" porque ela é diferente de todas as outras! "Mas diferente em quê? Não seria, pois, necessário selecionar na sua visualização aqueles traços que a tornam tão diferente? Não seria necessário "vê-la" em maiores detalhes para chegar a sentir a sua atratividade?

Se o leitor fez aquele exercício, deve lembrar-se de que a *realização da ação dramática, — escrever a carta, — foi facilitada principalmente pela visualização dos detalhes do seu aspecto físico, bem como dos detalhes do objetivo do autor da carta.*

Também deve lembrar-se de que, para realizar a minha proposta de visualizar a namorada em maiores detalhes, *deve ter prestado muita atenção* a este ou àquele detalhe para chegar a sentir o seu encanto.

Saiba que nesse caso, você usou mais um elemento do Método: "ATENÇÃO CÊNICA".

Na vida real, a palavra "atenção" é usada como antônimo de "distração", quando, por exemplo, é exigida de uma pessoa a maior dedicação ao trabalho. A uma datilógrafa que fez erros numa carta pode-se dizer: "Preste

mais atenção quando escreve, senão vou despedi-la". Geralmente uma ameaça dessas é suficiente para que a datilógrafa deixe de pensar no seu namorado e escreva melhor.

Experimente dizer a mesma coisa a um ator que, por estar distraído, representa mal num ensaio: "Preste atenção, senão eu o ponho na rua!" Mesmo se o ator tiver muito medo de perder o emprego, a ameaça, por si só, pouco adiantará. Não será o medo que o fará representar melhor. A única possibilidade de ele fazer com que a sua atenção volte a funcionar *é interessar-se pelos objetivos (necessidades) do personagem como se fossem dele próprio.*

É por isso que para interessar-se profundamente pelos problemas do personagem o ator deve selecionar, através da sua ATENÇÃO CÊNICA, detalhes da visualização que possam mais facilmente excitar a sua imaginação e assim atraí-lo para a ação.

Quando a situação cênica, num determinado momento, exigir sensações e emoções mais agudas, o ator reduzirá sua visualização a detalhes mínimos, aos mais condensados, mais excitantes.

Quando, pelo contrário, a ação cênica exigir maior calma, maior ponderação do personagem, o ator deverá evocar na sua visualização o quadro geral das "Circunstâncias Propostas", cujo efeito emocional será certamente mais ameno.

Essa redução do quadro geral em apenas alguns detalhes e, vice-versa, a ampliação do campo da visualização, são exercidas no nosso trabalho através do uso de mais um elemento do Método, denominado "CÍRCULOS DE ATENÇÃO".

A idéia desse elemento veio da comparação com certas características da nossa visão física. O olho humano abrange um campo de visão de quase 180 graus. É fácil constatar isso na prática. Estendam os braços para a frente e depois lentamente, pouco a pouco, afastem as mãos uma da outra. Olhando sempre para a frente, procurem notar até que momento ainda estarão enxergando as mãos. Parando o movimento no momento em que as suas mãos começarem a desaparecer de sua vista, vocês constatarão que a linha dos braços formará quase uma linha reta.

Nessa posição, se quiserem ver em detalhes as suas mãos, isto é, *se prestarem muita atenção* às mãos, constatarão que quase deixarão de enxergar o que se achar na sua frente. E, pelo contrário, se prestarem muita atenção ao que se achar na sua frente, a visão das extremidades quase desaparecerão.

Isso nos prova que podemos manobrar os "Círculos de Atenção" da nossa visão física à nossa vontade.

O mesmo acontece com os "Círculos de Atenção" na "Visualização", com ainda maior vantagem de podermos, com isso, quase eliminar a nossa visão física. Se você refizer a experiência aconselhada no segundo capítulo, isto é, o papel de um cego, terá um exemplo do uso dos "Círculos de Atenção" quase a eliminar a visão física.

Isso também explica a facilidade com que o ator, olhando para a platéia, consegue "ver" (*visualizar*) o que se passa nas "Circunstâncias Propostas"; em vez do mar de cabeças dos espectadores, ele vê, por exemplo, um lago com cisnes nadando, etc.

O uso dos "Círculos de Atenção", além de sua enorme utilidade no trabalho preparatório, muitas vezes salva o ator em cena aberta.

Durante um dos espetáculos de "A Vida Impressa em Dólar", no teatro Oficina aconteceu-me uma verdadeira calamidade. Um pouco antes do início de uma das mais difíceis cenas do meu personagem, quando eu, sem falar, assistia ao diálogo dos outros (*o que me ajudava muito como preparação para a minha cena*), de repente ouvi, à distância de um metro, uma conversa na primeira fila da platéia, quase em voz alta, entre duas pessoas completamente bêbadas. Durante algum tempo, apesar de um grande esforço, não consegui desviar a minha atenção para o que se passava em cena. Senti-me tão perdido que por pouco não saí do palco. Mas naquele momento eu vi no chão os dois sapatos de Ralph Berger (*personagem da peça*) deixados lá pelo seu intérprete; um dos sapatos estava virado de sola para cima e era tão gasto que a sola tinha um furo aberto de uns 3 centímetros. Pois bem, naquele momento eu me lembrei dos "Círculos de Atenção", – surgiu esse termo do Método como uma possível tábua de salvação. É claro que, naquela hora, eu me desliguei por um instante do meu papel, pois estava raciocinando como o ator e não como o personagem. Mas, logo em seguida, sempre olhando para o furo do sapato, voltei a agir como "o velho Jacó". Primeiro procurei certificar-me se realmente se tratava de um furo tão grande, e pensei: "Como o Ralph podia andar com esse sapato na rua?" E depois eu "vi" milhões de rapazes andando com sapatos assim pelo mundo inteiro. Toda a indignação e revolta conseqüentes dessa visão ajudaram-me a fazer a cena talvez até melhor do que de costume, e é claro que eu esqueci completamente o casal bêbado.

Agora vejam a mecânica desse caso (*que, naturalmente, só mais tarde eu pude analisar*): primeiro, eu *fechei o "Círculo de Atenção" da visão física* em torno do furo na sola e depois *abri um enorme "Círculo de Atenção" da visualização* sobre o mundo inteiro.

Muitos outros exemplos práticos do uso dos "Círculos de Atenção" o leitor poderá encontrar nos exercícios recomendados nos capítulos anteriores e nos que, porventura, a sua imaginação criar.

A "Atenção Cênica" com seus "Círculos de Atenção" levam o ator ao "Contato e Comunicação" com o ambiente, isto é, com todos os elementos do espetáculo.

"Contato e Comunicação" é mais um termo do Método.

Na vida real o contato e comunicação com o ambiente são tão permanentes e ininterruptos quanto a própria ação, e tudo quanto dissemos a respeito da Ação na vida real é perfeitamente aplicável a "Contato e Comunicação". Nunca deixamos de estar em contato com o ambiente na vida real: através dos nossos cinco sentidos, nos comunicamos com tudo o que se encontra em redor de nós, tanto com os seres vivos como com as coisas inanimadas ou imaginárias. E se na vida real a falta de contato e comunicação seria um absurdo inconcebível (*a não ser que o personagem fosse um cadáver*), como podemos admitir isso em teatro?

Na vida real o ambiente nunca nos falta, – nós sempre vivemos dentro dele pela vontade da natureza. Em teatro o ambiente é criado pela vontade dos criadores do espetáculo.

Stanislavski dá um magnífico exemplo da necessidade de criar elementos do ambiente, com os quais o ator possa se comunicar: "Quem realmente representa o papel de um rei são os cortesãos de sua corte. Um homem que anda com a cabeça orgulhosamente erguida e ninguém, na sua passagem, lhe presta a mínima atenção, pode ser simplesmente um imbecil presunçoso; mas se, na sua passagem, todo mundo se inclina em reverência, ele pode ser um rei."

Que fazia Tomaso Salvini quando, já vestido e maquilado, andava pelos cenários desertos? Ele procurava o contato com o ambiente em que, mais tarde, iria agir como Otelo.

Como vocês sabem, nem todos os atores fazem isso. Alguns violam a ação interrompendo o contato e a comunicação com o ambiente, uns deliberadamente, outros por acaso. Há muitos exemplos disso:

– O ator resolve "descansar" em cena porque não toma parte no diá-
logo. Ele se permite, naquela hora, pensar e suas coisas particulares, e às
vezes age nesse sentido até fisicamente: ti lso sua pequena agenda
para verificar os compromissos para o dia

– O ator não presta atenção às as ouve. No
amadorismo isso acontece porque o eocupado
com a próxima fala dele próprio; e ator,
por várias razões, fica preocupad
colegas. Lembro-me de uma atri
com as falas de uma colega, (e
sua reação a essas falas, sua agi-
ela própria eliminava de a nares de
outra pudesse lhe causar. de experiên-

– O ator está pre otidos e as conclusões
personagem, por exe R. G. Natadze em 1972 no
or do comportamento".

visão física. Se você refizer a experiência aconselhada no segundo capítulo, isto é, o papel de um cego, terá um exemplo do uso dos "Círculos de Atenção" quase a eliminar a visão física.

Isso também explica a facilidade com que o ator, olhando para a platéia, consegue "ver" (*visualizar*) o que se passa nas "Circunstâncias Propostas"; em vez do mar de cabeças dos espectadores, ele vê, por exemplo, um lago com cisnes nadando, etc.

O uso dos "Círculos de Atenção", além de sua enorme utilidade no trabalho preparatório, muitas vezes salva o ator em cena aberta.

Durante um dos espetáculos de "A Vida Impressa em Dólar", no teatro Oficina aconteceu-me uma verdadeira calamidade. Um pouco antes do início de uma das mais difíceis cenas do meu personagem, quando eu, sem falar, assistia ao diálogo dos outros (*o que me ajudava muito como preparação para a minha cena*), de repente ouvi, à distância de um metro, uma conversa na primeira fila da platéia, quase em voz alta, entre duas pessoas completamente bêbadas. Durante algum tempo, apesar de um grande esforço, não consegui desviar a minha atenção para o que se passava em cena. Senti-me tão perdido que por pouco não saí do palco. Mas naquele momento eu vi no chão os dois sapatos de Ralph Berger (*personagem da peça*) deixados lá pelo seu intérprete; um dos sapatos estava virado de sola para cima e era tão gasto que a sola tinha um furo aberto de uns 3 centímetros. Pois bem, naquele momento eu me lembrei dos "Círculos de Atenção", – surgiu esse termo do Método como uma possível tábua de salvação. É claro que, naquela hora, eu me desliguei por um instante do meu papel, pois estava raciocinando como o ator e não como o personagem. Mas, logo em seguida, sempre olhando para o furo do sapato, voltei a agir como "o velho Jacó". Primeiro procurei certificar-me se realmente se tratava de um furo tão grande, e pensei: "Como o Ralph podia andar com esse sapato na rua? " E depois eu "vi" milhões de rapazes andando com sapatos assim pelo mundo inteiro. Toda a indignação e revolta conseqüentes dessa visão ajudaram-me a fazer a cena talvez até melhor do que de costume, e é claro que eu esqueci completamente o casal bêbado.

Agora vejam a mecânica desse caso (*que, naturalmente, só mais tarde eu pude analisar*): primeiro, eu *fechei o "Círculo de Atenção" da visão física* em torno do furo na sola e depois *abri um enorme "Círculo de Atenção" da visualização* sobre o mundo inteiro.

Muitos outros exemplos práticos do uso dos "Círculos de Atenção" o leitor poderá encontrar nos exercícios recomendados nos capítulos anteriores e nos que, porventura, a sua imaginação criar.

A "Atenção Cênica" com seus "Círculos de Atenção" levam o ator ao "Contato e Comunicação" com o ambiente, isto é, com todos os elementos do espetáculo.

"Contato e Comunicação" é mais um termo do Método.

Na vida real o contato e comunicação com o ambiente são tão permanentes e ininterruptos quanto a própria ação, e tudo quanto dissemos a respeito da Ação na vida real é perfeitamente aplicável a "Contato e Comunicação". Nunca deixamos de estar em contato com o ambiente na vida real: através dos nossos cinco sentidos, nos comunicamos com tudo o que se encontra em redor de nós, tanto com os seres vivos como com as coisas inanimadas ou imaginárias. E se na vida real a falta de contato e comunicação seria um absurdo inconcebível (*a não ser que o personagem fosse um cadáver*), como podemos admitir isso em teatro?

Na vida real o ambiente nunca nos falta, – nós sempre vivemos dentro dele pela vontade da natureza. Em teatro o ambiente é criado pela vontade dos criadores do espetáculo.

Stanislavski dá um magnífico exemplo da necessidade de criar elementos do ambiente, com os quais o ator possa se comunicar: "Quem realmente representa o papel de um rei são os cortesãos de sua corte. Um homem que anda com a cabeça orgulhosamente erguida e ninguém, na sua passagem, lhe presta a mínima atenção, pode ser simplesmente um imbecil presunçoso; mas se, na sua passagem, todo mundo se inclina em reverência, ele pode ser um rei."

Que fazia Tomaso Salvini quando, já vestido e maquilado, andava pelos cenários desertos? Ele procurava o contato com o ambiente em que, mais tarde, iria agir como Otelo.

Como vocês sabem, nem todos os atores fazem isso. Alguns violam a ação interrompendo o contato e a comunicação com o ambiente, uns deliberadamente, outros por acaso. Há muitos exemplos disso:

– O ator resolve "descansar" em cena porque não toma parte no diálogo. Ele se permite, naquela hora, pensar em suas coisas particulares, e às vezes age nesse sentido até fisicamente: tira do bolso sua pequena agenda para verificar os compromissos para o dia seguinte.

– O ator não presta atenção às falas dos outros, não as ouve. No amadorismo isso acontece porque o ator, em vez de ouvir, fica preocupado com a próxima fala dele próprio; em teatro profissional, – porque o ator, por várias razões, fica preocupado com a maneira de representar de seus colegas. Lembro-me de uma atriz cujos lábios se moviam em sincronização com as falas de uma colega, (*ela sabia de cor o papel da outra*). É claro que sua reação a essas falas, suas respostas eram completamente falsas, porque ela própria eliminava de antemão toda e qualquer surpresa que a fala da outra pudesse lhe causar.

– O ator está preocupado com outras coisas fora dos problemas do personagem, por exemplo, com um refletor apagado que o deixou no escuro, com um móvel ou, um objeto fora do lugar, etc. É uma verdadeira tortura contracenar com um colega nessas condições; o seu olhar oco faz a gente também perder o contato com o ambiente.

– O ator procura contato com a platéia por vaidade, por exemplo: uma atriz preocupada em exibir os seus dotes físicos.

Nunca é demais repetir e frisar que o contato e a comunicação com a platéia não somente são inevitáveis, como também necessários, mas é claro que nunca devem ser procurados por vaidade. Ainda no prefácio eu disse que o maior objetivo do teatro deve ser exatamente a comunicação com o espectador.

Julgo necessário, nesta hora, esclarecer de antemão uma dúvida que freqüentemente surge nos meus contatos pessoais com os alunos: "Quem deve comunicar-se com o espectador, o ator ou o personagem? " É claro que só pode ser o ator. O personagem, como um ser humano criado pelo dramaturgo, vive a sua vida dentro das "Circunstâncias Propostas", independente do espectador, pois este último normalmente não faz parte das situações em que vive o personagem, salvo se o autor da obra deliberadamente inclui os espectadores como participantes da ação dramática. A não ser nesses casos específicos, o personagem tem contato e comunicação apenas com o ambiente e os outros personagens da peça.

Quanto ao ator, ele deve estar permanentemente em contato e comunicação com o espectador, como, aliás com todos os elementos do mundo objetivo que o cerca.

Então, – perguntará o leitor, – existem simultaneamente essas duas pessoas, o ator e o personagem? E se isto é verdade, como se processa essa coexistência?

Já dissemos que a "encarnação do papel" não significa substituição mística do ator pelo personagem, pois nesse caso o mundo objetivo deixaria de existir para o ator. Ele apenas aceita todos os problemas do personagem, assume todas as suas responsabilidades, e adquirindo a "fé cênica" na realidade da sua existência, vive como se fosse o personagem com a máxima sinceridade, mas, ao mesmo tempo, não perde a capacidade de observar e criticar a sua obra artística – o personagem.

Essa coexistência do ator e do personagem foi denominada por Stanislavski com o termo "Dualidade do Ator".

Antes de entrar no mérito do mecanismo desse processo que atualmente é explicado e confirmado cientificamente pela psicologia moderna, gostaria de contar um caso que aconteceu na minha vida de teatro e que demonstra claramente a existência da "Dualidade do Ator".

No segundo capítulo deste livro eu contei o que me aconteceu com a gravação de uma cena da peça "Aquele que leva bofetadas" de L. Andréiev, peça que eu fiz com o ator russo genial I. Pevtsov. A sua interpretação, às vezes, chegava a verdadeiros milagres da arte dramática: ele conseguia convencer não somente os espectadores, mas também os seus colegas de cena. É difícil de acreditar, mas é verdade.

Na cena que vou contar há um momento quando "Aquele" (*é o apelido do personagem interpretado por Pevtsov*), em pensamento, chega à decisão de se matar matando também Consuelo, a moça que ele ama.

Nessa cena, Mancini (*o meu papel*), num grande monólogo, descreve seu brilhante e rico futuro depois de conseguir vender a sua filha adotiva, Consuelo. É nesse momento que, atraído pelo olhar estranho de Aquele que olha para o espaço, Mancini interrompe o seu monólogo e pergunta: "Você está rindo? ", e quando Aquele responde: "Não", ele continua seus devaneios.

Pois bem, quando eu olhei para Pevtsov, não sei o que me aconteceu: eu vi a morte nos olhos dele . . . Fiquei tão perturbado que esqueci onde estava, o que devia dizer . . . Devo ter feito uma pausa enorme porque, naquele momento, ouvi Pevtsov dizer baixo e quase sem mexer os lábios: "Você vai falar ou não? " Isso me fez literalmente acordar e eu continuei a cena.

Pensem bem nos detalhes desse fato: se eu fiquei tão perturbado é porque nos olhos do ator Pevtsov eu vi a vida real do personagem Aquele. Mas, ao lado desse personagem vivo e real, estava o ator, também vivo e real, assustado com a atitude de um jovem colega atrapalhado.

Há poucos anos, quando meus alunos me perguntavam por quais meios poderiam eles chegar a experimentar o efeito da "Dualidade do Ator", eu só podia responder que, uma vez evidenciada a existência desse elemento no trabalho de muitos atores, os alunos, que proximamente também seriam atores, poderiam ter certeza de que, um dia, chegariam à sensação da dualidade no seu trabalho em teatro e que essa sensação lhes proporcionaria um imenso prazer de estar triunfando na sua arte.

Mas, infelizmente, naquela época eu não podia explicar a mecânica do uso desse elemento.

Hoje eu estou em condições de afirmar que a "Dualidade do Ator" tem uma explicação científica e que nós temos a possibilidade de criar um método de usar esse elemento conscientemente.

A partir de 1939 na União Soviética os cientistas iniciaram inúmeras pesquisas com o intuito de investigar vários aspectos da influência da imaginação sobre o comportamento humano. Durante muitos anos milhares de pessoas de várias camadas sociais foram submetidas a uma série de experiências nos laboratórios especializados.

A descrição dessas experiências, os resultados obtidos e as conclusões científicas a esse respeito foram publicados por R. G. Natadze em 1972 no seu livro intitulado "A imaginação como fator do comportamento".

Aqui não há lugar para comentários detalhados sobre o livro. Quero citar e comentar apenas alguns trechos que possam elucidar os problemas que nos interessam.

Em síntese, o autor demonstra no seu livro o funcionamento da imaginação, tanto dentro das situações reais (*atividades utilitárias*), como também dentro das situações imaginárias, irreais, fantásticas (*atividades artísticas, – o que nos interessa sobremaneira*).

Mas em todas as atividades o homem realiza o seu trabalho através de uma preparação que o autor do livro chama de "Ação Instaladora", ou simplesmente "Instalação".

Ele define esse termo como segue: "Instalação é estado de prontidão do sujeito para a execução de uma ação adequada, isto é, a mobilização coordenada de toda a sua energia psico-física, que possibilita *a satisfação de uma determinada necessidade dentro de uma determinada situação*".

Portanto, a fim de conseguir a "Instalação" (*estado de prontidão*) para realizar qualquer espécie de trabalho, – seja ele utilitário ou artístico, – o homem deve usar a sua imaginação no sentido de:

1) Estabelecer a situação em que o sujeito se encontra.
2) Fixar as necessidades que o sujeito deve satisfazer.

Esse esquema serve tanto para o trabalho de um lavrador, como para o de um artista.

Mas se para um lavrador a "Instalação" lhe possibilita a realização de *uma ação dentro da realidade objetiva* (*lavrar e semear o seu terreno, vender os seus produtos, etc.*), um artista deve conseguir a "Instalação" no sentido de realizar *uma ação proveniente do seu mundo subjetivo* (*criar uma estátua, compor uma música, representar um papel em teatro, etc.*).

Portanto, a diferença entre um e o outro consiste na natureza das "situações" e das "necessidades". No primeiro elas são reais, no segundo – imaginárias.

R. G. Natadze dedica-se no seu livro principalmente ao estudo do comportamento humano dentro de situações imaginárias.

O surgimento da "Instalação" (*estado de prontidão*) na base de uma situação imaginária, – diz ele no seu livro, – é condicionado não à representação [*contrariamente ao que é característico para a psicologia empírica tradicional* (*a freudiana – E. K.*) *que entende a ação estimuladora da representação em si como um fenômeno*], mas à ATITUDE DO SUJEITO PARA COM O REPRESENTADO.

Portanto, a "Instalação" dentro de uma situação imaginária só pode surgir quando *o artista toma atitude em relação ao imaginado como se este fosse real.*

Assim, o esquema para a Instalação, nessas condições, é ampliado como segue:

1) Estabelecer a situação imaginária.
2) Fixar as necessidades imaginárias.
3) Tomar atitude ativa para com o imaginado.

Milhares de experiências feitas em laboratórios especializados provaram com a absoluta evidência que a *Instalação* (*estado de prontidão*) *na base de situações imaginárias é possível mesmo quando o sujeito tem certeza da irrealidade do imaginado,* e até *quando a sua percepção da situação real é contrária à situação imaginária.*

Não vejo possibilidade de descrever aqui os experimentos feitos nos laboratórios. Seria obrigado a dar muitos exemplos de vários aspectos da pesquisa, sem o que a explicação não seria clara.

Por isso, para exemplificar esse fenômeno, prefiro recorrer a um exemplo tirado da prática teatral.

Procuremos analisar o que acontece com um ator quando ele, durante a representação de um espetáculo, está em cena dialogando com um outro personagem.

Olhando para a frente, ele vê quatrocentas pessoas sentadas na platéia. *É a sua percepção da situação real*: ele, o ator, representando para os espectadores.

Durante o diálogo da cena, sempre olhando para a frente, ele descreve o que "vê" o personagem: uma paisagem com bosques, lagos, etc. *É a situação imaginária*: o personagem falando com um outro sobre o que ele "está vendo".

Não obstante a percepção da situação real (*a platéia*) que é contrária à situação imaginária (*a paisagem*), o ator consegue a "Instalação", isto é, a "fé cênica" na realidade da situação imaginária.

Portanto, podemos considerar cientificamente provado que o ator pode "mobilizar toda a sua energia psicofísica" no sentido de viver sinceramente as situações em que vive o personagem imaginário como se fosse real, enquanto ele, o ator, continua tendo certeza de que essas situações e o próprio personagem são fictícios, sendo que essa certeza não prejudica a sinceridade da sua vivência em cena.

Como vê o leitor, isso explica a "Dualidade do Ator" que Stanislavski, ainda antes de 1938 (*ano de sua morte*), afirmava, mas não estava em condições de provar cientificamente.

De acordo com as pesquisas a que nos referimos acima, para conseguir o estado de "Dualidade do Ator" são necessárias duas "Instalações". A primeira pode ser chamada de "profissional", ou seja, a "Instalação" que visa o trabalho profissional do ator dentro da realidade objetiva.

O esquema para essa "Instalação" seria:

1) Situação: sou ator do teatro tal, estou fazendo o tal papel, etc.

2) Necessidade: conseguir o melhor resultado possível com o meu trabalho.

O leitor poderá notar que esse esquema é igual ao que citamos, por exemplo, para o trabalho de um lavrador. Nos dois casos consegue-se a mobilização das energias psicofísicas do indivíduo para realizar o seu trabalho profissional com o máximo proveito possível, dentro da realidade objetiva.

O fator mais importante dessa "Instalação" é a presença de *um grande prazer em alcançar o resultado máximo no seu trabalho* (*no caso do ator "criar o personagem"*).

Uma vez conseguida a primeira "Instalação" e constatada a presenca do prazer de criação, o ator "não pensa mais nisso", – ele dirige toda a sua imaginação no sentido de conseguir a segunda "Instalação", a do personagem que é o produto do seu mundo subjetivo.

O esquema da segunda "Instalação", portanto, deve ser como segue:

1) Estabelecer a situação do personagem.

2) Fixar as necessidades do personagem.

3) Tomar atitude ativa, isto é, agir no lugar do personagem como se ele fosse real.

Acontece que, – sempre de acordo com as pesquisas realizadas, – a primeira "Instalação" (*a da realidade objetiva*) forma uma espécie de fundo para a projeção da segunda e, embora inconscientemente, influi sobre o comportamento do ator em cena enquanto ele age no lugar do personagem como se este fosse real.

É muito esclarecedora a explicação do companheiro de K. S. Stanislavski, V. I. Nemiróvitch-Dântchenko, sobre o conceito "Dualidade do Ator".

"A diferença entre as emoções na vida real e as emoções cênicas consiste no fato de que, quando na vida real, uma pessoa é vítima de uma grande desgraça, ela só sofre e chora, mas o ator em cena, quanto mais sincera e profundamente vive a desgraça do personagem, tanto mais sente a alegria de sua criação. E essa alegria, de maneira alguma, diminue a intensidade e a paixão de sua desgraça".

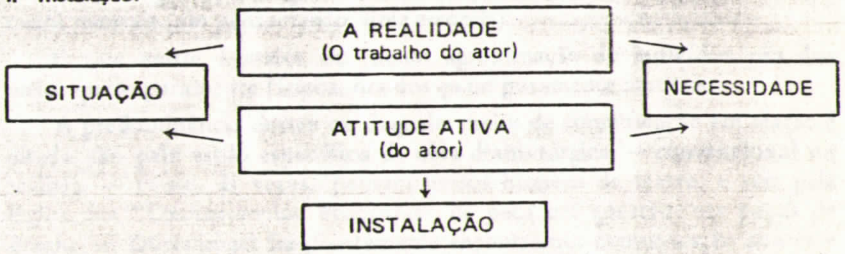
Embora essa explicação tenha sido dada muitos anos antes da primeira publicação dos estudos sobre a "Instalação", poderíamos dizer que, no pronunciamento de V. I. Nemiróvitch-Dântchenko, "o prazer de criação do ator" significaria hoje o resultado da "Primeira Instalação" que forma uma espécie de fundo sobre o qual o ator projeta o resultado da "Segunda Instalação" – os sofrimentos do personagem.

É por isso que o ator, embora às vezes chegue a levar as emoções do personagem às últimas conseqüências, nunca perde o contato com a realidade objetiva (*palco, atores, cenários e principalmente, espectadores*) e não precisa ter medo de perder o controle da sua ação cênica.

Graficamente o trabalho do ator com as duas "Instalações" apresenta-se da seguinte maneira:

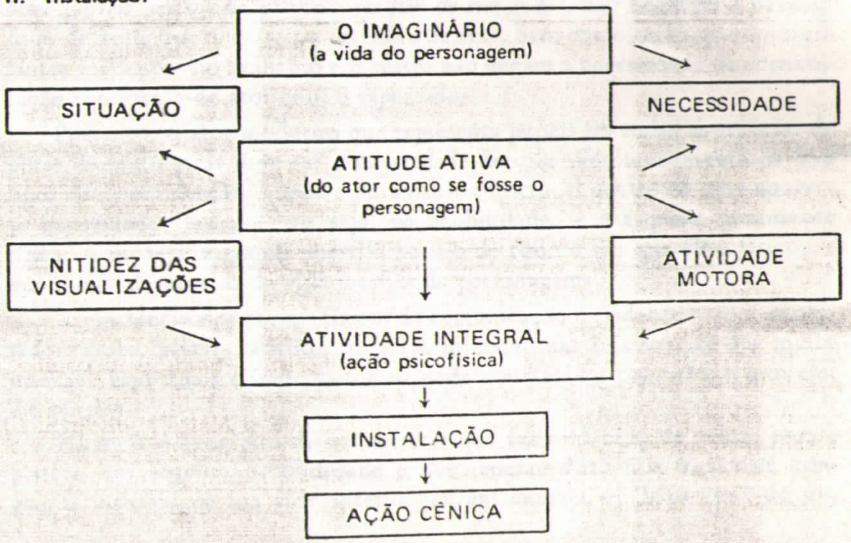
AÇÃO INSTALADORA EM TEATRO

I.ª Instalação:



Sobre o fundo geral desta "Instalação" dirigida no sentido da realidade (*palco, colegas, cenário, espectadores, etc.*) projeta-se a "Ação Instaladora" no sentido do imaginário (atuação do personagem).

II.ª Instalação:



Aqui convém esclarecer alguns detalhes importantes do trabalho de "Instalação". Para tanto, cito abaixo alguns trechos do resumo do livro "Imaginação como fator do comportamento", de R. G. Nastadze.

1) A NITIDEZ das imagens do representado (*imaginado – E. K.*), embora não seja condição indispensável para a elaboração da "Instalação" correspondente, sempre ajuda ao surgimento da mesma, visto que contribui na elaboração daquela atitude ativa que estimula o seu surgimento (*Lembrem-se dos "Círculos de Atenção" do Método – E. K.*).

2) Um papel considerável, tanto na criação da nitidez das imagens do representado, como também na elaboração da atitude ativa para com o imaginado, representa A ATIVIDADE MOTORA do sujeito, correspondente ao imaginário (*Lembrem-se da interdependência da "ação interior" e "Ação exterior" – E. K.*)

3) A capacidade de elaborar "Instalações" na base de imaginação é EXERCITÁVEL.

Em resultado de exercícios sistemáticos nesse sentido foi constatado que:

Primeiro: *Todas* as pessoas (*adultas, de profissões intelectuais*) submetidas às experiências em ambiente de laboratório, conseguem elaborar "Instalações" na base de imaginação estando cientes da irrealidade da situação imaginária.

Segundo: Os exercícios facilitam consideravelmente a elaboração de "Instalações", diminuem o esforço necessário para a obtenção da atitude ativa específica em relação ao representado (*imaginado – E. K.*) e

Terceiro: Aumentam a estabilidade das "Instalações" estimulados pela imaginação.

(*Este último trecho confirma o que sempre afirmamos quanto à necessidade, tanto nas escolas como nos teatros, de permanentes exercícios de imaginação. – E. K.*)

É evidente que, apesar da aparente simplicidade, o uso das duas "Instalações" simultaneamente, representa grandes dificuldades para atores pouco experientes.

Não se apressem, pois, a executar a prática desse elemento. Notem que os elementos do Método, que até agora conhecemos, coincidem com o significado dos detalhes do processo da "Ação Instaladora".

A psicologia moderna praticamente confirmou o Método de Stanislavski, corrigindo apenas a sua terminologia: o que Stanislavski chamava de "Circunstâncias Propostas", na linguagem dos psicólogos é chamado de "Situação"; o termo "objetivo do personagem", na psicologia é "necessidade", "o mágico SE FOSSE" é "Atitude Ativa" na psicologia e finalmente "a Fé Cênica" de Stanislavski é equivalente à "Instalação".

Ao conhecer mais tarde outros elementos do Método tentaremos sempre ligá-los à idéia de "Instalação", chegando assim, pouco a pouco, ao uso consciente do Método de Stanislavski sob a luz da ciência moderna.

Mas voltemos aos problemas de "Contato e Comunicação".

Os meios de comunicação podem ser teoricamente divididos em físicos e mentais. Digo teoricamente porque, na prática, não existem, – nem na vida real e nem em teatro, – meios de comunicação puramente físicos (*por exemplo, um gesto*) sem que o indivíduo (*o ator*) simultaneamente não use meios mentais (*um pensamento, uma emoção*).

O que existe é maior ou menor aproximação do indivíduo ora dos meios *quase* puramente físicos, ora dos *quase* puramente mentais.

A predominância destes ou daqueles meios de comunicação em teatro é ditada não pelo estilo específico da obra dramatúrgica, – convencional ou realista, – como, às vezes, pensam nossos homens de teatro, e sim pela lógica das "Circunstâncias Propostas" da peça em questão: nas peças de Brecht ou Dürrenmatt freqüentemente encontramos comunicação aberta e direta com o espectador, o que leva o ator à necessidade de usar, de preferência, meios físicos, ao passo que o teatro de Tchekov exige do ator a máxima parcimônia na exteriorização da ação do personagem.

Mas nunca, em hipótese alguma, um meio de comunicação poderia excluir o outro. Os adeptos de Brecht, seus alunos e continuadores da sua obra (*como, aliás, ele próprio no fim de sua vida*), não negaram a necessidade de emoções sinceras no trabalho de ator, bem como os atuais representantes e adeptos do realismo em teatro não negam a necessidade da comunicação consciente do ator com o espectador.

Portanto, o ator moderno que representa papéis em todas as espécies de obras dramatúrgicas deve ter a capacidade de usar simultaneamente os dois tipos de comunicação: a *quase* puramente emocional dentro de uma aparente inatividade física, – ou seja, na imobilidade, – e a *quase* puramente física, – ou seja, a grande mestria no uso de todo o seu aparelho físico, – mas nunca desprovida da vida interior do personagem.

A existência dos meios físicos de comunicação é evidente para o espectador: gesto, palavra, atitude corporal, mímica, mas a existência dos meios mentais, espirituais o espectador só pode constatá-los pelo efeito que eles lhe causam.

Há muitos exemplos disso: um ator que faz uma cena de costas para a platéia, em absoluta imobilidade e que apesar disso nos transmite com grande intensidade sua vida interior; ou, em cinema, – "close-up" de um rosto completamente imóvel; ou, finalmente, os olhos do ator I. Pevtsov na cena que eu contei neste capítulo para demonstrar o que é a "Dualidade do Ator".

O efeito desse estado psíquico do ator sobre o espectador, Stanislavski chamava de IRRADIAÇÃO. "Parece que dos olhos e de todo o corpo do ator, – dizia ele, – sai uma espécie de tênues fios luminosos que atingem o espectador".

Atualmente a psicologia explica esse efeito pelo uso correto da "Instalação".

No tocante ao "preenchimento das pausas" (*termo de Stanislavski – E. K.*) – escreve R. G. Natadze, – "devemos dizer que, quando o ator consegue elaborar uma "Instalação" adequada, ele está em condições de conseguir nuances de expressão do rosto e do corpo tais que suas emoções atingem e comovem o espectador, embora o próprio ator fique parado em silêncio e sem movimentos perceptíveis. E, pelo contrário, temos exemplos de que um ator não consegue "preencher a pausa" até que não elabore a "Instalação" referente à situação imaginária que deva produzir o correspondente estado psíquico do personagem".

Assim podemos encarar com certo otimismo, a possibilidade de chegarmos através de um trabalho racional ao menos a uma pequena parte daquilo que a natureza tem de mais profundo e precioso para nós atores – o nosso subconsciente.

A comunicação emocional em seu estado puro existe na natureza.

Numa palestra intitulada "Comunicação Emocional" que o Dr. Bernardo Blay fez na Fundação Armando Álvares Penteado o nosso grande psiquiatra deu aos seus ouvintes exemplos dessa espécie de comunicação dos quais o mais claro foi o das relações de uma mãe com seu filho recém-nascido. Através do choro da criança, que é o seu único meio de comunicação física, a mãe estabelece com precisão o seu diagnóstico: dor de barriga, fome, dor de ouvido, etc. e praticamente nunca erra.

Mas o mais impressionante foi a descrição de uma experiência que o Dr. Blay tinha feito com uma paciente surdo-muda, durante um período de pesquisas que ele empreendeu naquele campo. Embora tenha conhecido o alfabeto de surdo-mudos, o que lhe permitiu comunicar-se facilmente com a sua paciente, num determinado encontro ela recusou-se de usar o alfabeto e ficou deliberadamente de costas para o Dr. Blay. Apesar de muita insistência sua, a moça não voltou à comunicação normal e continuou de costas. Conformado, o Dr. Blay ficou em silêncio, olhando para sua nuca e esperando o que acontecesse.

Pois bem, o Dr. Blay, um autêntico cientista, contou uma coisa que contada por uma outra pessoa poderia parecer sonho de um poeta: naquele silêncio a sua paciente "contou-lhe" toda a tragédia da sua vida de surdo-muda como se estivesse narrando com palavras.

Lembro-me da primeira impressão que isso me causou. Eu pensei: Se eu possuísse a décima parte da capacidade daquela moça de se comunicar emocionalmente, eu seria o maior ator do mundo.

ELA – Agora que te ouvi, ouve-me também. Fecha todas as portas, prega-as, calafeta-as, rodeia-me de todas as cautelas, que eu hei de achar uma ocasião para fugir!

ELE – Tu?

ELA – Eu!

ELE – Ah!

ELA – Sim!

ELE – Daqui?

ELA – Eu . . .

ELE – Ha – ha!

ELA – Irei!

Quem assistiu a esse espetáculo deve se lembrar da precisão de tiros de metralhadora. com que esse diálogo foi pronunciado, porque os atores, – não Fernanda e Sérgio, e sim os atores do tempo de Martins Pena, conforme já comentamos no segundo capítulo, – esses atores só estavam preocupados em mostrar a sua dicção e a sua voz impostada, excluindo por completo toda a passibilidade de se ouvirem um a outro. O resultado foi uma estrondosa gargalhada na platéia.

Mas para sentir o efeito do contrário, isto é, o efeito do uso da "Visualização das Falas", gostaria que meus leitores que tivessem a sorte de ter assistido ao filme "Ana Karenina" com Greta Garbo se lembrassem de uma cena em que o príncipe Vronski, depois de chegar à conclusão que devia romper com Ana, comunica-lhe que se alistou num regimento para lutar na guerra da Sérvia contra a Turquia. O diálogo começa assim!

VRONSKI – Ania . . . this letter isn't from my mother.

ANNA – No?

VRONSKI – That is from Iashvin.

ANNA – Well?

VRONSKI – Well, I . . . I've been wanting to tell you for some time. I . . . promissed Iashvin to . . . inlist in a war.

ANNA – What war?

As duas primeiras palavras que Ana pronuncia, "No"? e "Well"? são de quase absoluta indiferença, porque da visualização das falas de Vronski: "A carta não é da minha mãe" e "Ela é de Iashvin", ela não pode extrair nada que a possa inquietar. Mas quando ela ouve a frase: "Eu prometi a Iashvin, me alistar na guerra" e imagina (*visualiza*) o seu significado, o efeito é indescritível. Ela não grita quando pergunta: "Que guerra? ", continua imóvel, mas a sua repentina angústia que nós sentimos, inclui emoções tão complexas que um simples espectador fica aturdido e esmagado por elas, e um homem de teatro levaria muito tempo para analisar uma pequena parte da provável visualização da atriz.

O leitor talvez pergunte: "Mas como é que se pode saber se isso foi resultado da visualização das falas de Vronski? " Realmente não tenho nenhum elemento para afirmar isso, só Greta Garbo poderia dizer-nos a verdade. Mas que importa? Se foi apenas resultado de sua genial intuição, não nos adianta – conforme já tivemos ocasião de comentar, – procurar analisar a mecânica de seu gênio. Já sabemos que isso é impossível. Mas se supusermos que a visualização tivesse feito parte do seu trabalho (*e é o que sinceramente suponho*), então bastaria analisarmos, mesmo que fosse uma pequena parte das imagens prováveis dessa visualização, para que pudéssemos tirar disso um enorme proveito, pois através do uso dessas imagens poderíamos chegar a uma pequena parte do resultado que ela, Greta Garbo, conseguiu, o que para nós já seria muito.

Através de constantes exercícios o ator adquire a capacidade de ouvir em cena, isto é, visualizar as falas ativamente, agindo e reagindo de acordo com o efeito da visualização.

É muito importante durante esses exercícios não perder de vista que para tornar a "visualização das falas" realmente ativa é necessário *comentar do ponto de vista do personagem* as imagens resultantes da "visualização". Eu insisto: Cuidado! Não as comente do ponto de vista do ator que interpreta o papel. Essa confusão acontece freqüentemente.

Vamos a um exemplo.

Se você quiser estudar a hipotética visualização das falas de Vronski, usada por Greta Garbo no papel de Ana Karenina, você deverá chegar à conclusão que para conseguir o efeito desejado a visualização deve produzir na mente da atriz imagens nítidas da guerra, de um determinado combate e, finalmente, do momento exato da morte do príncipe (jogo dos "Círculos de Atenção"). São essas as imagens que devem produzir o choque emocional e conseqüentemente o estado de angústia do personagem.

Mas você não poderá deixar de imaginar também os pensamentos de Ana diante das imagens em questão. Eles seriam, por exemplo: "Guerra? Ele vai à guerra? Mas . . . então ele vai morrer! E eu? Como poderei viver eu? . . ." Esses pensamentos certamente aumentariam a angústia de Ana, por serem exclusivamente seus, e não de Greta Garbo.

Mas se – para maior clareza do exemplo, – pudéssemos imaginar um absurdo, em vez daqueles pensamentos e Greta Garbo pensasse: "Excelente visualização! Vou fazer essa cena magnificamente bem!", qual seria o resultado?

Em resumo, com o uso da "visualização das falas" o ator elimina muitas dificuldades no seu trabalho preparatório – seja nos ensaios, seja no seu trabalho individual em casa, – bem como consegue evitar dificuldades que possam surgir em cena aberta. Não é raro acontecer que o ator perca, por uma ou outra razão, o contato com a ação do personagem. Há várias maneiras de remediar essa situação e, entre elas, a que citamos há pouco – os "Círculos de Atenção", – mas quando isso acontece durante um diálogo, é mais fácil recorrer à "Visualização das Falas".

Aqui convém abrir parênteses para esclarecer uma possível dúvida quanto ao uso consciente dos elementos do Método pelo ator no correr de um espetáculo, quando ele se encontra em cena aberta, agindo como o personagem.

Normalmente, de imediato, isso só pode trazer resultados negativos. O ator que faz, por exemplo, o papel de Bessêmenov em "Os Pequenos Burgueses" e que, durante o espetáculo, numa cena do primeiro ato, chega a pensar: "Agora vou usar a visualização da fala de Têterev!", ou "Agora seria útil fechar o Círculo de Atenção sobre o sorriso de Têterev!", esse ator nunca poderá *agir em seguida como o personagem,* porque *o pensamento é do ator.* Ele precisaria de uma pausa para assimilar o efeito do uso desse elemento para recomeçar a agir como o personagem.

Em vez daqueles pensamentos, depois de ouvir a fala de Têterev, ele deve pensar: "Esse maltrapilho se atreve a falar assim com minha mulher! . . . Ah, agora ele vai ver!" Ou então, prestando a máxima atenção à expressão do rosto de Têterev que sorri, pensar: "Ah, está achando graça? Muito bem! Agora você vai é chorar!"

Essa confusão geralmente acontece com os atores que se dedicam muito ao estudo do Método, mas ainda não têm prática suficiente para usá-lo corretamente.

Com permissão do meu amigo, Abrão Farc, quero contar o que lhe aconteceu quase no início de sua carreira, quando ele fazia o papel de um camponês nordestino na peça de Guarnieri "O Filho do Cão". Ele estava muito preocupado com a realização de uma cena em que o personagem tem medo de descobrir que a criança recém-nascida seja um "filho do Cão" porque tem pés de bode. Pois bem, Abrão me contou que, ao levantar o paninho que cobria a cestinha da criança, ele chegou a pensar em cena durante o espetáculo: "Agora eu preciso visualizar os pés da criança!" (*porque é claro que não havia nenhuma criança dentro da cesta*). E evidente que com esse pensamento o ator cortou a sua ligação com a ação do personagem.

Os elementos do Método devem ser usados conscientemente apenas durante o trabalho preparatório, nos ensaios, no trabalho em casa.

Quando digo que o uso desses elementos em cena aberta pode salvar o ator, é porque naquele momento ele se sente perdido de qualquer maneira. Se, naquelas condições, ele passa a agir como ator, pensando: "Vou usar a Visualização das Falas", não causa com isso mal maior. Basta que consiga realmente interessar-se pelas falas ouvidas para que a ação perdida seja restabelecida.

Além de todos os benefícios que nos traz o uso dessa simples lei da fala humana, nós, atores, ganhamos muito estudando outras particularidades dessa forma de ação que é a FALA.

O que importa na nossa arte não é somente o sentido das palavras que pronunciamos em cena. Os sons, a combinação dos sons que formam a palavra também são de enorme importância no nosso trabalho: quanto mais expressiva fôr a palavra pelas características peculiares de seus sons, tanto mais contribuirá ela para expressividade da ação.

Vocês conhecem a origem da linguagem humana? O homem primitivo começou por imitar os sons da natureza. Imagino que, para avisar ao outro que um temporal estava se aproximando, ele imitava os seus ruídos: b-r-r-r- . . . t-r-r-r- . . ., e quando a tempestade passava, ele informava: S-s-s-s- . . . Ch-ch-ch . . . Essas imitações deram origem à formação das primeiras palavras que naturalmente conservaram os mesmos sons onomatopaicos, como por exemplo, "trovão" e "silêncio". Na passagem de um idioma para o outro, as palavras sofriam alterações na sua estrutura, mas geralmente conservavam o seu aspecto onomatopaico: trovão, donner (*alemão*), thunder (*inglês*), grom (*russo*). A letra "r" está presente em todas elas.

É fácil constatar isso comparando as duas línguas tão distantes pela sua origem, como o russo e o português.

G*r*osnar = Ká*r*cat, em russo
T*r*ombeta = T*r*ubá, em russo
Tambo*r* = Ba*r*abán, em russo

Notem que na formação das duas últimas palavras, tanto em português como em russo, entram, além do "r", os sons "b", "m" e "n" que através de sua essência onomatopaica, – "trom", "tam", "ban", – dão uma idéia bastante clara do significado das palavras.

As vogais também possuem sua expressividade peculiar. Vejam como esses sons das vogais em si dão características aos nomes dos instrumentos musicais: tuba (*som bem baixo*), trombone (*som menos baixo*), castanhola (*som mais alto*) címbalo (*som agudo*). Em russo o efeito é o mesmo porque os nomes desses instrumentos têm as mesmas raízes latinas.

É interessante comparar o efeito do som "U" nas duas línguas:

T*u*rvo = m*ú*tniy, em russo
Crep*ú*sculo = s*u*mrak, em russo
L*u*to = tr*áu*r, em russo

É curioso que, para o significado "nuvem", em russo há duas palavras: t*ú*tcha – nuvem esc*u*ra, e *ó*blako – nuvem br*a*nca. Eu tenho a impressão de que o próprio som da primeira t*ú*tcha, é mais escuro do que o da segunda, *ó*blako.

É claro que nem todas as palavras tem origem onomatopaica, nem todas têm essa expressividade sonora. O importante para nós é saber que esse valor específico da sonoridade da palavra existe e que ele é de muita utilidade na nossa arte.

O ator que tem por hábito cuidar de tudo que possa ser útil ao seu trabalho deve acostumar-se a apreciar os sons das palavras, usar esse valor sem esforço, por simples hábito; deve aprender a amar a sua língua e apreciar a sua expressividade que em última análise sempre consiste na harmonia entre o significado da palavra e o seu valor sonoro.

Como são felizes os atores que sabem sentir e encontrar no texto sons que lhes ajudem a interpretá-lo. Claire Bloom em "Romeu e Julieta", encenado pelo teatro "Old Vic", deu exemplo disso na "cena da sacada". O trecho a que me refiro é o seguinte:

My bounty is as boundless as the sea;
My love is deep; the more I give to thee,
The more I have, for both are infinit.

Esse "infinit" ela o pronuncia com cinco "enes": "innnnnfinit . . ." o que comunica à fala realmente um sentido de movimento para o infinito, para a eternidade.

Houve muitos exemplos disso também, no excelente espetáculo "Diário de um Louco" de N. Gógol, criado por Rubens Correa, na direção de Ivan de Albuquerque. Gostaria de citar um dos exemplos que me impressionou particularmente.

Quando Popríscthin, o louco, conta que no escritório da repartição ele acabou assinando um documento com o nome de "Ferrrnando Oitavo", esses três erres que o ator pôs na pronúncia da palavra ajudaram-no muito no problema de transmitir a firmeza de caráter do "novo monarca espanhol", personagem em que o pobre funcionário público transformou-se na sua loucura. O maravilhoso orgulho que nós vimos no rosto do "rei" foi salientado ainda mais pela sonoridade da palavra "Ferrrnando".

Entretanto, quando num outro trecho, depois de espancado no hospício, ele responde ao "Grande Inquisidor" (*que na realidade é um funcionário do hospício*): "Mas eu sou Fernando Oitavo! . . .", o único erre quase imperceptível, contrastando com a cena anterior, fez-nos sentir toda a humildade e a submissão do pobre personagem.

Há pouco eu disse que o ator deve acostumar-se a usar o valor sonoro do texto sem esforço, por hábito, instintivamente. Isso fez lembrar-me de um caso que aconteceu com a conhecida atriz polonesa Stepinska, que trabalhou no elenco de "Os Comediantes" sob a direção de Ziembinski em colaboração administrativa com Brutus Pedreira.

Durante um ensaio ela pronunciou: "E as arvóres em flor . . ." Brutus corrigiu: "Árvores". A atriz olhou friamente e disse: "Não senhor, arvóres!" Brutus insistiu: "Stepinska, eu sou brasileiro e você mal fala português. Eu sei como se deve pronunciar: árvores". – "Não senhor, você está muito enganado: arvóres!" – "Mas por quê? " E a resposta foi: "Porque é mais bonito!" E realmente não lhes parece que a palavra "arvóres" é mais sonora do que "árvores? " A teimosia absurda da atriz só pode ser explicada pelo seu hábito de sempre procurar a maior expressividade sonora em qualquer língua.

Mas, voltemos ao início deste capítulo, quando estávamos falando da "Visualização das Falas". As falas representam uma das formas de ação e, como tal, devem obedecer às normas que regem a ação humana na vida real.

Lembrem-se de que uma das mais importantes características da ação é a lógica. É dela que devemos partir ao iniciarmos um trabalho com qualquer elemento do Método.

A inflexão, a ênfase que se dá a uma ou a várias palavras numa frase deve obedecer à lógica das intenções, dos objetivos da pessoa que a diz.

Entretanto, essas inflexões às vezes são dadas mecanicamente, alterando dessa maneira até o próprio sentido da frase. Prestem atenção aos diálogos dublados nos filmes da TV e vocês terão muitos exemplos desses erros.

Para exemplificar isso vamos escolher uma frase simples, mudando arbitrariamente a acentuação das palavras, para ver como isso se reflete na lógica da ação.

A frase é: "O ensaio de hoje foi marcado para as oito da noite".

Comecemos por acentuar a primeira palavra, depois a segunda, etc.

1) O *ensaio* de hoje foi marcado para as oito da noite.

A razão dessa inflexão pode ser, por exemplo, a vontade de explicar um erro: "Você está enganado, *não se trata da aula*. O *ensaio* de hoje foi marcado para as oito da noite".

2) O ensaio de *hoje* foi marcado para as oito da noite.

Acentuando a palavra "hoje" a pessoa provavelmente quer corrigir um outro erro: "*Você pensou que se tratasse do ensaio de amanhã*? Não, o ensaio de *hoje* foi marcado para as oito da noite".

3) O ensaio de hoje *foi* marcado para as oito da noite.

A provável razão dessa inflexão seria, por exemplo: "Você quer dizer que *o ensaio não apareceu na ordem do dia*? Não senhor, o ensaio *foi* marcado para as oito da noite".

E assim por diante.

Esse pequeno exemplo pode lhes parecer simples demais, quase infantil, e que não adianta insistir numa coisa tão óbvia. Mas o caso é que, apesar da aparente simplicidade do problema, nossos diretores gastam horas e horas de seu trabalho para explicar e corrigir os erros de lógica que os seus ator cometem.

Vale, pois, a pena insistir nos exercícios que possam facilitar o trabalho do ator nesse sentido. Esses exercícios chamam-se "LEITURA LÓGICA".

Qualquer texto literário serve para esse fim. Basta que antes de ler uma determinada frase, você se pergunte: "O que é que o autor quis dizer com isso?" Responda e, na base da lógica da resposta, aceite a intenção, o objetivo do autor, e leia. É claro que muitos erros são possíveis, quando esse exercício é feito sozinho, sem um controle alheio. Faça-o pois com um colega. Troque idéias com ele, discuta, comente e tome nota desses comentários.

Se, em vez de um texto qualquer, você usar um texto dramatúrgico, submeta a leitura ao mesmo processo de comentar os objetivos, mas lembre-se de que desta vez, não se trata dos objetivos do autor da obra, e sim, dos problemas, das necessidades do personagem cujo texto você estiver lendo. Portanto, *comente esses problemas como se você fosse o personagem.* Quando você chegar a tomar nota dos seus comentários, saiba que está criando material para mais um elemento do Método – "MONÓLOGO INTERIOR". Este será o assunto do nosso próximo capítulo.

Antes de entrar em considerações sobre esse novo elemento do Método, o MONÓLOGO INTERIOR, devo prestar ao leitor alguns esclarecimentos.

Os que conheceram o Método através da leitura das obras de Stanislavski devem lembrar-se de que ele usava um outro termo, no sentido muito amplo, o SUBTEXTO.

Para ele o significado desse termo era: "A vida do espírito humano do personagem, que o seu intérprete sente enquanto pronuncia as palavras do texto". Portanto, o "Subtexto" é resultado do uso de todos os elementos do Método que o intérprete do papel tivesse empregado no seu trabalho com o texto: elaboração das "Circunstâncias Propostas", a "Visualização" com os seus "Círculos de Atenção", o "mágico SE FOSSE", a "Visualização das Falas", etc.

A assimilação gradativa desses elementos pelo ator deve criar no seu subconsciente *"correntes subaquáticas, enquanto na superfície do rio corre o texto da peça"*. Por meio desta bela imagem Stanislavski nos dá a idéia bastante clara sobre o mecanismo do "Subtexto".

Para podermos dispor de um termo mais palpável, mais prático no trabalho cotidiano do ator, simplificamos o seu significado como sendo *"tudo aquilo que o ator estabelece como pensamento do personagem antes, depois e durante as falas do texto"*.

Já faz muitos anos que os colaboradores de Stanislavski, na União Soviética, encontraram e passaram a usar no trabalho de teatro um termo mais claro e prático: o "MONÓLOGO INTERIOR". Há muitos anos também, no Brasil, passamos a usá-lo como sendo "o pensamento do personagem".

Um erro comum dos estudantes de arte dramática é o uso do seu próprio raciocínio, dos seus pensamentos pessoais, para a criação do "Monólogo Interior". É um erro parecido com o que comentamos no terceiro capítulo quando contamos o "caso do amante ciumento".

O verdadeiro "Monólogo Interior" só pode ser estabelecido depois do uso dos elementos necessários, culminados por "O Mágico SE FOSSE".

Se o texto de uma obra dramatúrgica é criação exclusiva do dramaturgo, o "Monólogo Interior" é obra exclusiva do ator que assume o papel. O "Monólogo Interior" *só pode ser criado espontaneamente*, isto é, através de uma improvisação da ação do personagem dentro das "Circunstâncias Propostas".

Conforme a nossa sugestão nas páginas anteriores o ator dividiria o seu trabalho em duas etapas:

1.º Compreender. (*Raciocínio do ator sobre o problema*).

2.º Realizar a ação do personagem (*Improvisar as "Falas Internas" e dizer o texto: "nuvem"*).

ATOR – 1.º (*Raciocinando*) O meu problema é deixar de ter interesse algum em pronunciar a palavra "nuvem". O que estaria pensando o personagem nessas condições?

2.º (*As "Falas Internas" e o texto*). Dizer a palavra "nuvem"? Para quê? Eu, por mim, não vejo nada de interessante nessa palavra, nem vejo razão alguma para dizê-la . . . Acho-a até muito chata . . . Mas já que você pede, está bem: nuvem.

Se você, leitor, seguir esse raciocínio e usar as "Falas Internas" sugeridas, certamente, ao pronunciar a palavra "nuvem" irá satisfazer a exigência do diretor – o "tom branco".

II – DIRETOR – Agora diga essa palavra com desprezo.

ATOR – 1.º (*Raciocinando*) Para sentir desprezo por uma determinada nuvem eu devo achá-la muito insignificante. Mas sua insignificância só pode ser constatada quando comparada com a grandiosidade de uma outra nuvem. Como deveriam ser as duas nuvens?

2.º (*As "Falas Internas" e o texto*). Aquela nuvenzinha branca? Ela impressiona você? Essa pequena mancha incolor? A nuvem realmente impressionante é da cor de chumbo! Nuvem de tempestade! Ela rola pelo horizonte, ela esmaga a Terra! Essa é que impressiona! Mas aquela lá . . . Ora, grande coisa! Nuvem.

III – DIRETOR – Diga a mesma coisa com grande admiração.

ATOR – 1.º (*Raciocinando*) Eu só poderia admirar uma nuvem bela em comparação com alguma coisa feia. O que seria? Outra nuvem que seja feia? É difícil de imaginar. Então talvez o contraste entre a nuvem e o resto da paisagem? Vamos tentar.

2.º (*A "Fala Interna" e o texto*). A paisagem parecia tão monótona, com aquele céu azul claro, tão pálido, sem uma mancha . . . E, de repente, eu vi atrás do telhado uma mancha branca que subia . . . E tudo mudou, veio a alegria, a vontade de respirar de peito cheio. Ah, como era bela aquela mancha! . . . Nuvem!

IV – DIRETOR – Bem, agora diga essa palavra com horror, em pânico.

ATOR – 1.º (*Raciocinando*) O que é que poderia causar-me pânico em relação a uma nuvem? Só se ela fosse o início de uma tempestade. Não, não é suficiente. Deve ser mais do que uma tempestade, – um tufão!

2.º (*A "Fala Interna" e o texto*). Olha lá, veja! Aquilo! . . . Aquilo que está se aproximando tão rapidamente . . . Olha, vem quase tocando nas ondas do mar! . . . E que vento! . . . Deve ser uma tempestade . . . E das grandes! . . . Não, é muito pior, é um tufão . . . Corram, fujam! Nuvem!

Espero que, apesar de seu primitivismo, esses exemplos lhes dêem uma idéia bastante clara do processo de criação das "Falas Internas" que, bem entendido, fazem parte essencial do "Monólogo Interior".

Mas é preciso que, além disso, o leitor note um pormenor muito importante desses exemplos: em todos eles o final da "Fala Interna" é sempre ligado, de maneira muito lógica, com o início do texto, isto é, com a palavra "nuvem". Dessa maneira o ator consegue comunicar ao texto o conteúdo emocional desejado:

I – (*Para que resulte o desinteresse*) . . . Mas já que você pede, está bem: nuvem.

II – (*Para sentir desprezo*) . . . Ora, grande coisa! Nuvem.

III – (*Para causar admiração*) Ah, como era bela aquela mancha! . . . Nuvem!

IV – (*Para produzir pânico*) Corram, fujam! . . . Nuvem!

Quando o ator omite essa ligação ou não a torna suficientemente lógica o "Monólogo Interior" perde sua eficiência ou, em muitos casos, chega a deturpar toda a ação.

Para constatar isso basta interromper a "Fala Interna" antes da ligação lógica que exemplificamos acima:

ATOR – 2.º (*As "Falas Internas" e o texto*). Dizer a palavra "nuvem"? Para quê? Eu, por mim, não vejo nada de interessante nessa palavra, nem vejo razão alguma para dizê-la . . . Acho-a até muito chata! . . . (*interrompe e passa a dizer o texto*) Nuvem.

O leitor pode constatar que o resultado emocional da "Fala Interna" assim interrompida é desprezo: " . . . Acho-a até muito chata! . . . Nuvem", e não indiferença de um "tom branco" que o diretor pediu: " . . . Mas já que você pede, está bem: nuvem".

O leitor poderá fazer a mesma experiência com os outros três exemplos.

Falhas de lógica, – aparentemente insignificantes – às vezes prejudicam cenas inteiras.

Gostaria de ilustrar o efeito de um desses erros cometido por mim mesmo. Trata-se da primeira entrada do velho pequeno-burguês, Bessêmenov, no primeiro ato de "Os Pequenos Burgueses" de M. Gorki. Ele entra ouvindo o seu filho assobiar.

BESSÊMENOV – (*Entrando*) Vai assobiando, vai! . . . Mas a minha petição vai ver que você esqueceu de fazer outra vez! . . .

PIOTR – Fiz, fiz.

BESSÊMENOV – Até que enfim encontrou uma folguinha! . . . Custou, hein? . . . (*E sai*).

Desde o início dos ensaios o meu raciocínio sobre essa cena era o seguinte. O pai está muito irritado com todos os problemas de sua vida (*entre outras coisas, sente dor nos rins*). Ele ouve o seu filho assobiar e, o que é pior, fazer isso na sala em que há ícones. Daí o meu "Monólogo Interior" primitivo decorria da religiosidade ofendida pelo comportamento do filho e da conseqüente irritação do velho.

A "Fala Interna", resultante desse raciocínio, tomou a seguinte forma:

"Tudo vai mal em minha casa, tudo! E agora esse aí! . . . Essa gente não tem nenhuma moral! Veja só! Está assobiando diante das imagens dos santos! Sacrílego! Sem vergonha!"

E para ligar logicamente ao texto, eu repetia:

"Diante dos ícones! Diante dos ícones! . . ."

Quando eu dizia o texto:

"Vai assobiando, vai! . . ." etc. senti, até o fim da cena, o efeito emocional preestabelecido: irritação causada pela ofensa ao sentimento religioso. Parecia tudo certo.

Mas eu nunca senti um verdadeiro prazer em fazer essa cena. A solução encontrada não me satisfazia, comecei a achá-la muito primitiva, muito linear: um velho irritado e nada mais. Nenhuma contradição. Simples demais para Gorki.

E de repente eu encontrei dentro do próprio texto a razão das minhas dúvidas: ". . . Mas a minha petição vai ver que você esqueceu, outra vez".

Então, – pensei que – o objetivo do velho não era simplesmente "xingar o sacrílego". Ele queria também que o filho fizesse a petição de que ele precisava muito. E, para consegui-la, ele estava apelando, através de uma ironia maldosa, ("Até que enfim encontrou uma folguinha! . . . Custou, hein? ") aos sentimentos de humanidade do filho. Como foi que eu não reparei antes nesse erro de lógica, tão evidente?

Com isso a minha "Fala Interna" tornou-se diferente:

"Vejam só! Está assobiando! Não respeita nem Deus! Quanto menos a mim! . . . Mas é natural – pra quê?! Não precisa! Ele é um rapaz moderno, formidável! Tão inteligente, – ele sabe o que quer!"

O final dessa fala é automaticamente ligado ao texto:

"Vai assobiando, vai!"

E eu continuei com a minha "Fala Interna": "Mas ajudar um pouquinho ao seu velho pai que sacrificou toda sua vida para o bem dos filhos. – Bobagem! Pra quê? O Velho não vale mais nada! Mas eu já sabia disso. Assobiar você assobia . . ."

As últimas palavras representavam a ligação lógica com o texto:

"Mas a minha petição vai ver que você esqueceu de fazer, outra vez."

Depois da resposta do filho:

PIOTR – Fiz, fiz . . .

a "Fala Interna" continuou:

"Não é possível!!! Você teve pena do seu pai?! Que milagre!"

As últimas palavras eram ligadas logicamente ao texto:

"Até que enfim encontrou uma folguinha! . . . Custou, hein? "

As alterações que eu fiz, ajudado por uma simples lógica, tornaram a atitude do personagem muito mais contraditória e, por isso, mais humana.

Creio que, ao ler esse trecho, o leitor pode pensar: "Mas como é que um ator pode usar "Falas Internas" tão longas nas pausas mínimas que encontramos dentro de um espetáculo? "

De fato, no espetáculo a "Fala Interna" nunca tem extensão como nos nossos exemplos. Quando realmente assimiladas pelo ator através de muitos ensaios, as "Falas Internas" voltam às suas formas primitivas, como na vida real: elas se transformam em exclamações, fragmentos de visões, imagens vagas, etc.

No início do trabalho, quando o ator começa a compor o seu "Monólogo Interior" na base daquelas duas etapas, – o raciocínio e a ação do personagem, – a extensão das "Falas Internas" depende do temperamento e da estrutura psíquica do ator. Alguns criam verdadeiros romances, outros se limitam a algumas linhas. Mas curtas ou longas o importante é que as "Falas Internas" surtam o efeito desejado. No correr do trabalho elas se condensam e, pouco a pouco, se reduzem à extensão exatamente igual à que se tem na vida real.

Vou procurar tornar mais clara a mecânica dessa redução gradativa das "Falas Internas", usando para isso um exemplo tirado da vida real.

Um dia eu fui procurar um amigo na repartição em que ele trabalhava. Na sua sala encontrei uma moça que, à minha pergunta se o meu amigo tinha deixado algum recado para Eugênio, respondeu *sorrindo*: Não senhor, mas ele não demora. Sente-se por favor". E depois de uma pausa: "É verdade que "Os Pequenos Burgueses" entram novamente em cartaz? " Lembro-me que *eu fiz uma pequena pausa e respondi muito gentilmente*: "Sim senhora, no início do mês que vem".

Quando fiquei sozinho, sentado naquela sala sem nada que fazer, procurei divertir-me imaginando que o meu pequeno diálogo com a moça fosse cena de uma peça. Qual seria o meu "Monólogo Interior" se eu precisasse representar essa cena?

Em primeiro lugar, procurei restabelecer na memória, com precisão, o que se passou na minha mente durante a pequena pausa que eu fiz antes de responder.

Lembrei-me que mentalmente fiz uma exclamação "Ah!" e simultaneamente "vi" o bar do Teatro Oficina durante um intervalo do espetáculo, com mais ou menos cem pessoas, entre as quais a moça que me atendeu na repartição.

Tanto a exclamação "Ah!" como a "visão" do bar couberam perfeitamente dentro da pausa de um segundo, que eu fiz.

Assim, pois, processou-se o meu "Monólogo Interior" dentro da realidade da vida.

Mas que faria eu se precisasse representar esse papel? Nesse caso, eu não poderia usar para o meu "Monólogo Interior" apenas aquilo que a realidade produziu: a exclamação "Ah!" e a visão do bar do teatro, porque, em primeiro lugar, teria que compreender o que me fez exclamar "Ah!" e por quê eu "vi" a moça no bar do teatro.

E foi o que eu fiz – procurei traduzir em pensamentos concretos a exclamação e as visões daquele momento.

A forma que esses pensamentos tomaram foi aproximadamente a seguinte:

– Por que ela perguntou a respeito da volta de "Os Pequenos Burgueses" em cartaz?

– Por quê? (*Visão do bar*) Ah! Já sei. Porque ela já assistiu à peça, já conhece o espetáculo.

– Mas por que ela se lembrou da peça ao me ver?

– Evidentemente porque ela me conhecia como ator daquele teatro.

– Mas, ao perguntar, ela sorriu. Por quê?

– Talvez porque gostasse do espetáculo.

– Bem, mas ela sorriu para mim, e com evidente prazer.

– Ora, porque provavelmente gostou de mim na peça!

Foi esse "autodiálogo" de um ator vaidoso que causou a pausa e me fez responder muito gentilmente.

Se eu continuasse a trabalhar com a cena, essa "Fala Interna" relativamente longa para um texto tão pequeno, pouco a pouco, seria reduzida à exclamação "Ah!" e à "visualização" da moça no bar.

É assim que a redução das "Falas Internas" se processa no nosso trabalho em teatro.

É muito importante que o leitor compreenda que os exemplos dados neste capítulo representam apenas esquemas do que *pode ser* um "Monólogo Interior".

Na realidade, mesmo quando o ator acredita ter fixado o seu "Monólogo Interior" este continua sempre mutável, sempre dependente das particularidades de cada espetáculo: do estado psicofísico do ator, das relações dele com os outros personagens que também nunca são estáveis, da reação da platéia, etc.

Conforme já comentamos ao falar da "Dualidade do Ator" e da "Ação Instaladora", o ator e o seu personagem coexistem e interdependem. E como os dois são seres humanos, e portanto mutáveis, a vida interior deles não pode caber dentro de um "Monólogo Interior" rígido e fixo.

Como já sabe o leitor, o "Monólogo Interior" é obtido pelo ator através de improvisações. Portanto ele é produto da espontaneidade do ator, e, como tal, nunca pode ser fixado definitivamente senão deixaria de ser espontâneo.

O único fator que deve ser permanente é a lógica das "Circunstâncias Propostas". Se o ator conseguir nunca sair da lógica da ação, as alterações espontâneas que se produzirem no seu "Monólogo Interior" só poderão ser benéficas porque elas irão manter o personagem dentro da dialética de um ser humano.

É pois evidente a sutileza desse elemento e a conseqüente dificuldade de lidar com ele conscientemente.

Mas enquanto estamos trabalhando na base de raciocínio, – o que é indispensável durante estudos da arte dramática, – não podemos ficar manejando apenas as "sutilezas" da nossa profissão. Precisamos de elementos mais sólidos, mais palpáveis.

Por isso, a fixação esquemática do "Monólogo Interior" em nossos exemplos parece-me útil, porque ela visa maior clareza das possíveis soluções dos problemas do ator.

Ao terminar este capítulo, gostaria de propor aos meus leitores que, a título de exercício, repetissem a cena de "Ator e Diretor", substituindo a palavra "nuvem" por outras palavras como por exemplo "guerra", "silêncio". Procurem encontrar "Falas Internas" que lhes permitam pronunciar essas palavras:

1.º – Como numa simples leitura.
2.º – Com desprezo.
3.º – Com grande admiração.
4.º – Com horror, em pânico.

Para avaliar o resultado obtido, procurem assistência de um colega.

SEGUNDA PARTE

MEIOS DE COMUNICAÇÃO EMOCIONAL

SÉTIMO CAPÍTULO

Creio que você, leitor, muitas vezes ouviu essas famosas frases: "O espetáculo não é mau, mas falta ritmo! . . .", ou "Essa cena precisa de muito mais ritmo! . . ."

Esses comentários são comuns nos intervalos de um espetáculo, tanto na platéia como nos bastidores do teatro. Não sei se os comentadores que usam essas frases têm uma idéia exata do que significa o ritmo em teatro. Sei que, em muitos casos, ao dizer "ritmo", eles subentendem simplesmente a rapidez com que a ação da peça deveria se desenrolar.

É indiscutível que o ritmo em teatro é um problema de imensa importância, e é exatamente por isso que ele não deve ser encarado com tanta ingenuidade.

Por onde vamos começar para entender como e por quê o ritmo faz parte da arte dramática? Comecemos por ver como se define o significado da palavra "Ritmo". No Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa encontramos o seguinte:

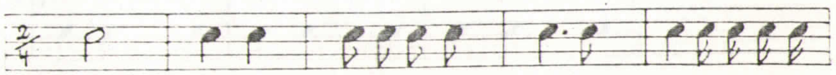
"Em Música, agrupamento de valores de tempo combinados por meio de acentos; organização do movimento dentro do tempo, com volta periódica de tempos fortes e tempos fracos, num verso, numa frase musical, etc.; em Física, Fisiologia, etc., movimento com sucessão regular de elementos fortes e elementos fracos; em artes plásticas e na prosa, harmoniosa correlação das partes."

Se a definição é clara no que diz respeito à música e à poesia, e se mesmo em relação à física e à fisiologia, ela é bastante compreensível, não se pode dizer o mesmo a respeito da definição do ritmo na prosa: harmoniosa correlação das partes. Em que consiste essa harmonia? Como se processa a correlação das partes?

Por isso me parece, que para compreender o que é o ritmo na prosa é bom começar por entender melhor como funciona o ritmo na música.

Para facilitar a compreensão do nosso problema, comecemos por simplificar a própria definição. Para nós o ritmo em música será: "divisão do compasso musical em valores de tempo".

Vamos ver isso num exemplo muito simples.



Imaginemos que cada um desses cinco compassos tenha duração de quatro segundos. Nessas condições, poderíamos dividir o espaço de quatro segundos em vários valores de tempo, conforme feito no nosso exemplo:

Compasso n.º 1 – *Não dividindo* o compasso, temos uma nota (*valor de tempo*) de duração de quatro segundos.

Compasso n.º 2 – *Dividindo em dois* temos duas notas de duração de dois segundos cada uma.

Compasso n.º 3 – *Dividindo em quatro* temos quatro notas de um segundo cada uma.

Compasso n.º 4 – *Dividindo em duas notas de duração diferente* temos uma nota de três segundos e uma de um segundo.

Compasso n.º 5 – *Dividindo em cinco notas de duração diferente* temos uma nota de dois segundos e quatro de meio segundo cada uma.

O número de divisões possíveis não tem limite.

Convenhamos pois que, para a maior facilidade de nosso raciocínio, a divisão do compasso musical, como ela é feita no nosso exemplo, representa o ritmo em música.

Mas é preciso notar que o ritmo apresentado graficamente, como o fizemos no nosso exemplo, só existe em teoria. Para torná-lo realidade, isto é, para transformá-lo em música, temos que imprimir-lhe uma determinada velocidade (*que os músicos chamam de andamento*) e acrescentar uma melodia.

Deixando de lado o problema de melodia, – porque o que nos interessa é o ritmo mesmo sem melodia, digamos dentro de uma percussão, – podemos dizer que o ritmo pode realmente existir acrescido apenas de uma determinada velocidade.

Como vimos na definição do ritmo, existe em música mais um termo: "tempo". Sua definição no mesmo dicionário é a seguinte:

"Cada uma das partes completas de uma peça musical, em que o andamento muda; duração de cada parte do compasso".

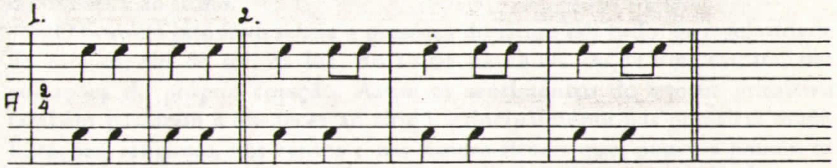
Simplificado novamente, podemos dizer: "Para nós o termo "tempo" é velocidade do ritmo".

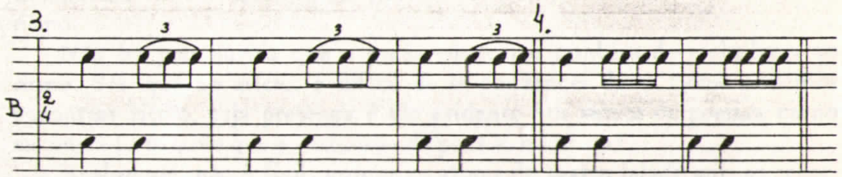
Nessas condições, e *já que os dois*, – o tempo e o ritmo – *não podem existir em separado* (*a não ser em teoria*), Stanislavski, no seu trabalho em teatro, sempre usou o termo único – TEMPO-RITMO – frisando com isso a absoluta necessidade de nunca separar esses dois fatores na sua aplicação em teatro.

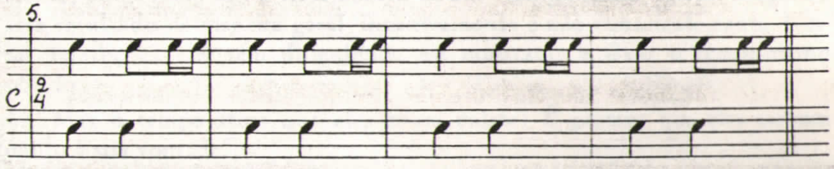
Para que o leitor possa experimentar o efeito do "tempo-ritmo", damos abaixo exemplos de várias divisões do compasso, a começar por mais simples e terminando por combinações mais complicadas.

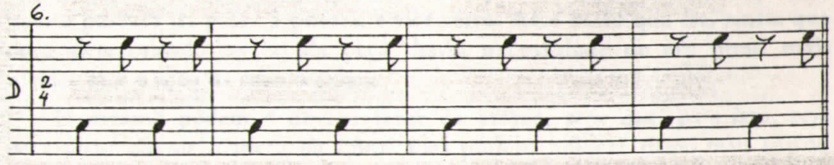
Apresentamos esses exemplos em dois pentagramas cada um, e o último em três, para que o leitor possa experimentá-los em forma de percussão organizada com duas ou três pessoas, ou então usando um metrônomo para marcar o tempo-ritmo do pentagrama de baixo e executando as batidas dos outros personagens pessoalmente.

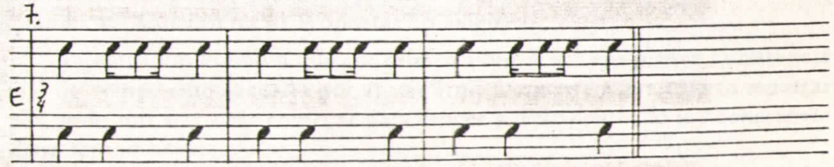
Regule o metrônomo para várias velocidades, alterando assim o tempo, e acompanhe as batidas de acordo com a divisão constante do pentagrama de cima. Procure sentir e constatar o efeito que lhe causa cada alteração do tempo: ela o torna mais animado? ou mais concentrado? ou mais triste?

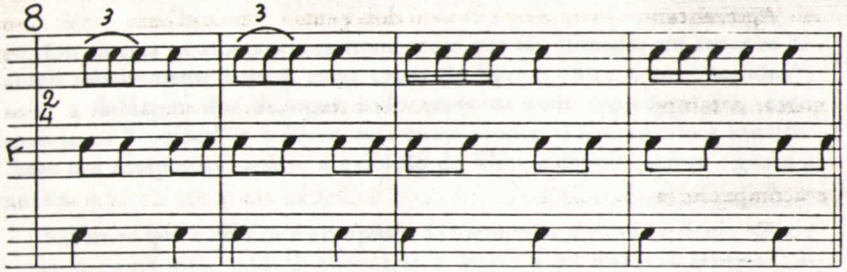












Pode também experimentar o efeito da alteração do tempo usando para isso uma música. Se você tem uma vitrola, ponha um disco de música orquestrada e toque-a normalmente, usando a rotação indicada – 33rpm ou 45, ou 78. Em seguida repita o trecho escolhido alterando a rotação, por exemplo, tocando o disco gravado em 33 rpm com velocidade de 78 rpm, ou vice-versa. Dentro de experiências desse tipo não é raro sentir uma alegria frívola causada por uma marcha fúnebre, só porque ela foi tocada em tempo acelerado.

Portanto o efeito emocional do tempo-ritmo sobre um ouvinte nunca depende apenas do ritmo em si, – seja ele simples ou complicado, – e sim de *harmoniosa interdependência desses dois fatores, tempo e ritmo*. Alterando um deles, alteramos o efeito global do tempo-ritmo.

Nas experiências feitas com o quadro acima o leitor certamente pode constatar que o efeito do ritmo muito primitivo (*letra A*) pode ser aguçado pela aceleração do tempo, e que o ritmo mais complicado (*letra F*) pode ser bastante excitante mesmo com o tempo lento.

Mais convincente ainda seria o confronto de certas obras musicais. Como um exemplo, gostaria de sugerir a comparação da Quarta Sinfonia de Haydn com o "Pássaro de Fogo" de Stravinski. Creio que são dois discos fáceis de se conseguir para ouvir.

Na sinfonia de Haydn você vai encontrar trechos de máxima singeleza: vários instrumentos tocam a mesma melodia, dentro do mesmo ritmo. Se você tivesse a oportunidade de ver as partituras orquestradas dessas duas obras, constataria a enorme diferença entre elas, pois em "Pássaro de Fogo" muitos instrumentos tocam simultaneamente melodias diferentes e em ritmos diferentes. Por isso podemos chamar certos trechos da sinfonia de Haydn de exemplos de RITMO SIMPLES, ao passo que alguns trechos de Stravinski são exemplos de RITMO COMPLICADO.

Mais tarde, por meio de vários exemplos, verificaremos que a complexidade do "tempo-ritmo" na arte dramática decorre do fato de que freqüentemente ele é composto de vários tempo-ritmos diferentes. Nesses casos vamos

chamá-lo de TEMPO-RITMO COMPOSTO para diferenciá-lo do TEMPO-RITMO SIMPLES.

Agora podemos dizer que temos uma noção mais ou menos exata do que é o ritmo em música. Mas como e por que iríamos usá-lo no trabalho em teatro falado?

Em primeiro lugar, pela definição que citamos, podemos constatar que o ritmo existe praticamente em todas as atividades humanas, inclusive na prosa.

A natureza inteira é organizada na base do ritmo, a começar pelo movimento dos astros e terminando pelo movimento das amebas. Tudo no mundo obedece ao ritmo.

O homem primitivo sentia a presença do ritmo em tudo: na regularidade do movimento do sol, da lua, do ruído da chuva ou de uma cascata, nas pulsações do próprio coração. Assim os sentimentos do homem primitivo também passaram a obedecer ao ritmo, principalmente nas primeiras manifestações religiosas, nos cantos e nas danças rituais que, pouco a pouco, se transformaram em ação teatral que, por sua vez, continuou a obedecer ao ritmo.

Não há pois dúvida que a prosa em teatro também deve obedecer ao ritmo. Sei que, no início, é difícil de se convencer disso. Como podemos encontrar ritmo, cuja presença é tão evidente nos versos de poesias, como encontrá-lo naquilo que é antônimo da poesia, na prosa?

Realmente, não é fácil, porque os atores do teatro falado que, ao representar, conseguem agir e falar dentro de um "tempo-ritmo" certo, chegam a esse resultado de maneira geral intuitivamente e não conscientemente. Nessas condições eles têm dificuldade em constatar e fixar o tempo-ritmo obtido.

Mas o tempo-ritmo que eles criam existe! É preciso que eles saibam usá-lo à sua vontade!

É impressionante o exemplo de Shakespeare. Em suas obras freqüentemente passava da prosa à poesia, e vice-versa. Ator inato que era, sentia que num determinado trecho da peça havia necessidade de um ritmo mais nítido, que a ação da cena o exigia.

O mesmo podem e devem fazer os atores, *sem que, para isso, seja necessário alterar o texto da obra*. Eles podem colocar ritmo mais nítido dentro de sua interpretação do papel, tornar o texto da prosa mais ritmado, quando as "Circunstâncias Propostas" o exigirem.

Vejamos um exemplo que em primeiro lugar vai nos provar a existência real do tempo-ritmo achado por atores *intuitivamente* e em seguida mostrar por onde um ator deve começar para vencer a *dificuldade do uso consciente desse tempo-ritmo*.

Em cinema os atores representam cenas que são filmadas em espaços de tempo relativamente curtos; essas cenas são ligadas entre si em "copiões"; faz-se a dublagem dos diálogos, colocam-se os sons suplementares, etc.: ligam-se os "copiões" e o filme está quase pronto. Falta apenas a música. Chega um compositor, assiste à exibição do filme e depois escreve e grava a música.

Sabemos que a música é composta de harmonia, melodia e ritmo. Onde é que o compositor poderá encontrar o ritmo para essa sua música? É evidente que só poderá encontrá-lo na ação que se desenrola no filme, inclusive, bem entendido, no comportamento físico e nas falas dos intérpretes dos papéis. Portanto o compositor não inventa um ritmo novo, ele sublinha, completa e em parte corrige o ritmo já existente, criado pelos intérpretes intuitivamente.

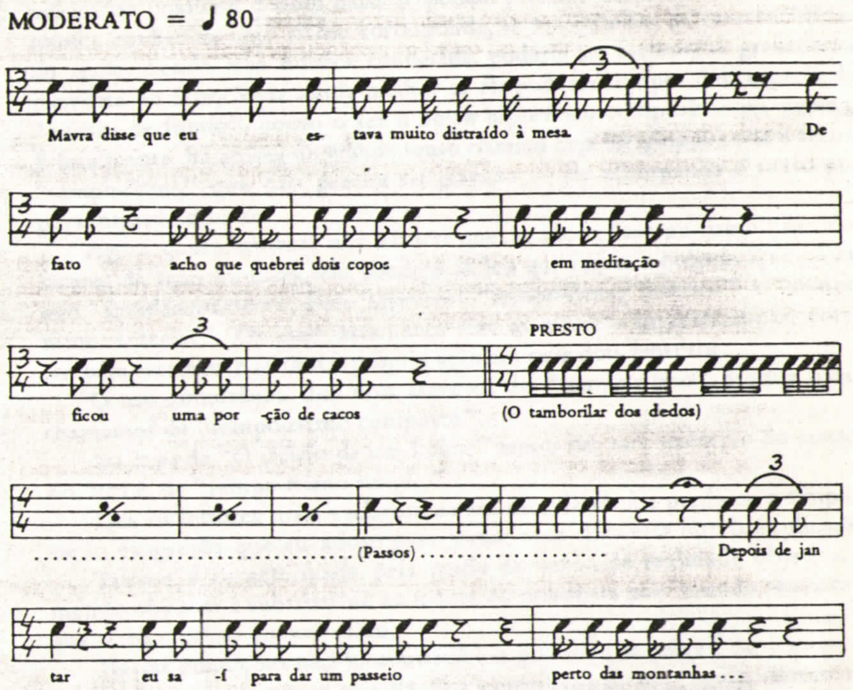
Mas, se em vez de assistir ao filme pronto, o compositor recebesse apenas o "script" para o qual devesse escrever um "fundo musical"? Esse "fundo musical", criado por um bom músico, certamente seria de grande utilidade para os intérpretes dos papéis, porque os faria sentir o tempo-ritmo da sua ação no filme.

E se o próprio ator tivesse essa capacidade de criar o "fundo musical" para cada cena do filme? Se ele, a exemplo do compositor, conseguisse "pensar musicalmente" enquanto improvisasse as cenas do seu papel? O seu tempo-ritmo estaria pronto muito antes dele enfrentar a câmara.

É esse o problema dos estudos do tempo-ritmo na prosa.

Um exemplo do uso do "tempo-ritmo" num espetáculo de pura prosa, foi "O Diário de um Louco" de N. Gogol. Os seus criadores, Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa, chegaram a criar um verdadeiro exemplo do uso desse elemento no trabalho de teatro. Se o "tempo-ritmo" do espetáculo foi criado intuitivamente no correr dos ensaios, – e é exatamente isso que eu suponho, – é certo que depois ele foi fixado e usado conscientemente, pois todos os detalhes do "tempo-ritmo" se repetiam com precisão nos espetáculos. Como já disse, o espetáculo todo foi marcado pelo uso exemplar do "tempo-ritmo", mas há cenas em que esse fator torna-se particularmente claro. Escolhi uma cena cujo "tempo-ritmo" me pareceu tão claro que vi a possibilidade de apresentá-lo em forma gráfica, como em música. É o que vou tentar em seguida.

Nessa cena o personagem, depois de meditar sobre a possibilidade dele ser descoberto como o único herdeiro do trono espanhol, de repente torna-se muito triste: por algum tempo, ele volta à realidade, lembra-se do que disse sua empregada Mavra. É a partir desse momento que eu gostaria de fazer a minha demonstração.


MODERATO = ♩ 80
Mavra disse que eu es- tava muito distraído à mesa. De
fato acho que quebrei dois copos em meditação
3
ficou uma por -ção de cacos
PRESTO
(O tamborilar dos dedos)
3
(Passos)
Depois de jan
tar eu sa -í para dar um passeio perto das montanhas...

Devo acrescentar ainda que as pequenas pausas no trecho "Presto" eram preenchidas com uns golpes de respiração ofegante, que continuavam marcando o "tempo-ritmo" mesmo nas pausas.

E notem que não há nenhum exagero no meu exemplo: os pentagramas acima produzem fielmente as pausas e o "tempo-ritmo" usado por Rubens Corrêa, detalhes estes que tirei meticulosamente da gravação que fiz durante um dos espetáculos.

Entretanto, durante a representação, nunca me passou pela cabeça a idéia do "tempo-ritmo" que Rubens Corrêa usava; eu simplesmente senti a força de sua interpretação.

Espero ter tornado bastante clara a razão porque devemos usar esse elemento do Método no nosso trabalho.

E agora surge um problema mais difícil: o que devemos fazer para descobrir o "tempo-ritmo" desejável? Em que forma ele entra no nosso trabalho?

Nas aulas de "tempo-ritmo" os estudantes chegam a compreender o problema através de várias experiências práticas cujo conteúdo é muito difícil de se explicar por escrito num livro. Tentarei apresentar uma idéia que talvez torne possível uma ou outra experiência pessoal.

Longe de mim a idéia de dar aqui uma receita para o uso do "tempo-ritmo". Esse elemento é de uma sutileza e complexidade tão grandes que a dificuldade de seu uso só pode ser vencida por um longo e sistemático trabalho com muitas e muitas experiências práticas que sempre devem ser feitas sob um controle rígido.

A sugestão que pretendo fazer aqui só deve ser encarada por vocês como um meio de adquirir apenas uma noção de como se cria e se usa o "tempo-ritmo". Não se empolguem, pois, com uma possível sensação de sucesso nas experiências que vou propor.

Vamos usar para esse fim o exemplo de Rubens Corrêa. Imaginem que o "tempo-ritmo" do trecho citado fosse criado por uma simples intuição. Nesse caso, nem o próprio Rubens Corrêa teria noção do "tempo-ritmo" que ele mesmo criou.

Mas se ele pudesse ouvir a gravação da cena e transcrevê-la, como eu a fiz, teria diante dele a reprodução, em forma gráfica, do "tempo-ritmo" que ele criou intuitivamente e cuja existência ignorava. Assim ele teria o seu "tempo-ritmo" conscientizado e *materializado visualmente*.

Mas ele poderia ir ainda mais longe em suas experiências. Em vez de dizer o texto da cena em voz alta, ele poderia "pensá-lo", como se o texto fosse o seu "monólogo interior" e, enquanto pronunciasse mentalmente as palavras, marcaria cada sílaba com uma batida na mesa. Toda a seqüência dessas batidas deveria ser registrada num gravador de som.

Ao ouvir a gravação, ele estaria diante da materialização, desta vez sonora, do seu "tempo-ritmo" que, acredito, deveria causar-lhe as mesmas sensações que ele já tinha obtido intuitivamente, o que certamente seria de grande utilidade no seu trabalho.

Portanto, seria útil se o ator, ao ensaiar, pudesse dizer o texto da cena ouvindo simultâneamente o som gravado do seu "tempo-ritmo".

Mas, não podendo sempre ter a seu lado um gravador para poder ouvir o seu "tempo-ritmo" enquanto ensaiasse a sua cena, ele seria obrigado a gravar os sons da percurssão na sua memória.

Nessas condições, *enquanto estivesse dizendo o texto da cena, ele procuraria ouvir mentalmente o "tempo-ritmo" gravado* que assim correria paralelamente ao texto, ativando ainda mais o efeito causado anteriormente pelos outros elementos do Método, com "a visualização", "o mágico SE FOSSE", "o monólogo interior", etc.

É este o caminho que me parece aproveitável para suas experiências pessoais, na forma que nós usamos em nossas aulas.

A maneira de fixar o "tempo-ritmo" através de uma percussão, como exemplificamos acima, evidentemente é longe de ser a única. Ela é mais conveniente para as pessoas pouco versadas em música. Os que conhecem música ou possuem o dom musical podem preferir o uso de trechos de uma música conhecida cujo ritmo corresponda, na sua opinião, às características do texto. Sendo essa música conhecida, poderia ser facilmente gravada na memória do ator. Seria ainda melhor se ele pudesse compor uma espécie de "música de fundo", como o fez o nosso hipotético compositor em cinema. E finalmente há atores de grande senso rítmico cuja imaginação cria e fixa o "tempo-ritmo" que não precisa ser gravado, – ele acompanha o texto por pura intuição do ator.

Agora quero lembrar aos leitores que, sendo o "tempo-ritmo" um dos fatores da ação humana, ele obedece às leis que regem a própria ação, – ele tem, simultaneamente, dois aspectos: "tempo-ritmo interior" e "tempo-ritmo exterior". Os dois raramente têm as mesmas características, como também raramente as tem a própria ação em seus dois aspectos.

O uso simultâneo dos dois aspectos do "tempo-ritmo" produz o que chamamos de "tempo-ritmo composto".

Na cena de "O Diário de um Louco" temos um raro exemplo do contrário, isto é, de "tempo-ritmo simples".

Que os leitores mais esclarecidos em psiquiatria me perdoem a simplificação exagerada que eu adoto para tornar mais clara esta rápida explicação.

Psicose é caracterizada pela perda do senso de realidade objetiva. O mundo objetivo é substituído na mente do psicopata pelo mundo fantástico, que o seu cérebro doente criou.

Nessas condições não há contradições possíveis na psique do doente, ele diz o que pensa e pensa o que diz. Daí a unicidade do seu "tempo-ritmo".

As pessoas consideradas psiquicamente normais vivem em permanente conflito entre a percepção da realidade objetiva e a representação (*interpretação*) dessa realidade. Daí a permanente divergência entre a ação interior ("Monólogo Interior") e a ação física (*falas e movimentos*).

Para ilustrar isso com um exemplo muito simples, proponho que imaginem uma vendedora de feira, num dia de muito calor, vendendo sua mercadoria, digamos, frutas.

A sua "realidade objetiva" é essa: sol impiedosamente quente, sonolência, fraqueza, apatia. São esses os fatores que originam o seu "tempo-ritmo interior" muito lento.

Mas a sua "realidade subjetiva" é a absoluta necessidade de vender, quanto antes, suas frutas. Por isso ela tem que gritar alto e alegremente os nomes das frutas que vende, para chamar a atenção e provocar a simpatia dos fregueses. É isso que forma o seu "tempo-ritmo exterior" muito agitado.

O "tempo-ritmo composto" resultante da fusão dos dois, deve dar o resultado procurado – a contradição humana.

Sempre procurando meios de dar a maior clareza possível às minhas explicações, vou novamente recorrer a exemplos apresentados graficamente, embora saiba que a matéria tão sutil como o "tempo-ritmo" não possa ser reduzida à materialização exagerada.

Vamos pois a um exemplo de "tempo-ritmo composto".

Uma senhora recebe em sua casa vários amigos da família. Ela procura ser gentil com todos os convidados para tornar sua visita agradável. *Digamos que isso seja o seu único objetivo.* Ela está calma e segura de si. São estas as "circunstâncias propostas". Depois de submetê-la ao trabalho igual ao que vocês fizeram nos exercícios dos capítulos anteriores e, principalmente, depois de criar as "falas Internas" correspondentes à situação anterior à ação cênica (*o que ela fez ou pensou antes da recepção*), procurem executar a ação que contém apenas duas frases que a senhora dirige a um amigo cuja visita ela não esperava.

SENHORA – Oh, mas que prazer! Você por aqui?

VISITA – Você sabe como eu gosto de sua casa. Alice não pôde vir, está um pouco adoentada.

SENHORA – Que é isso? Nada de grave, espero?

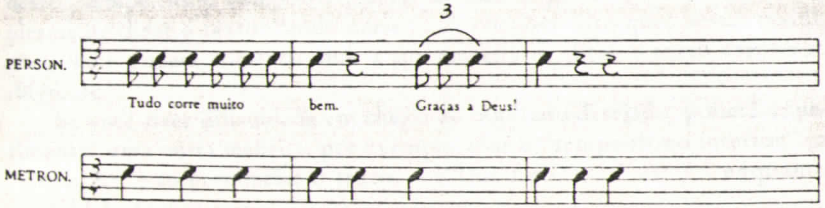
VISITA – Não, nada.

É bom notar desde já que entre a primeira e a segunda frase da senhora há uma pausa durante a qual ela escuta o visitante. Essa pausa também está sujeita ao "tempo-ritmo" da cena.

Que "tempo-ritmo" deve ser usado nessa cena? A personagem está calma, segura de si, contente. Que "música de fundo" você escolheria? Não seria uma valsa calma, não muito lenta, nem muito viva? Portanto, seria um ritmo de 3/4.

O que estaria pensando a personagem antes de começar o diálogo com o visitante? Digamos que seja o seguinte: "Tudo corre muito bem. Graças a Deus!" Esta "fala interna" teria o "tempo-ritmo" que graficamente poderia ser apresentado assim:

MODERADO = ♩ 88

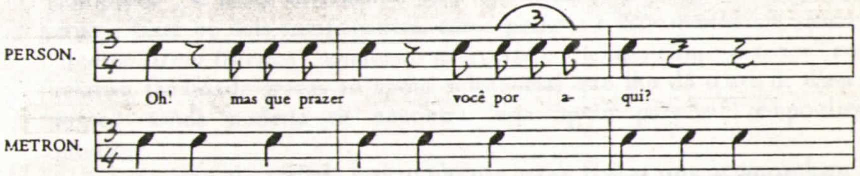


O segundo pentagrama mostra o "tempo-ritmo" básico em forma de batidas do metrônomo e deve ser mantido antes, durante e depois da "fala interna", bem como durante todo o diálogo.

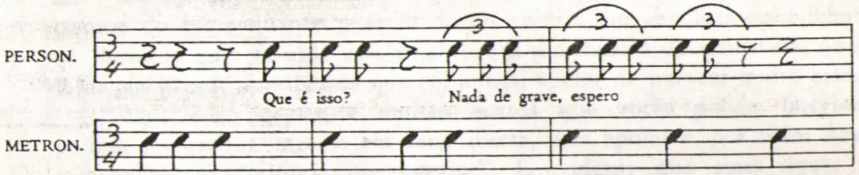
Assim seria o "tempo-ritmo" da preparação da cena, da sua "ação anterior".

Passemos agora ao texto da cena. Dentro do "tempo-ritmo" preestabelecido, o seu aspecto seria o seguinte:

MODERATO = ♩ 88



VISITA – (*falando dentro do ritmo básico que o metrônomo continua batendo*) Você sabe como eu gosto de sua casa. Alice não pôde vir, está um pouco adoentada.



VISITA – (*sempre dentro do ritmo básico*) Não, nada.

Assim se apresenta o "tempo-ritmo simples" dessa simples cena, porque *preestabelecemos que o único objetivo da senhora seria ser agradável, o que elimina toda a qualquer contradição em sua ação.*

Mas digamos que as "circunstâncias propostas" sejam acrescidas de um elemento novo: a personagem está em vias de abandonar seu marido. O seu amante exige que ela o faça hoje mesmo e disse que telefonaria durante a festa. Ela não tem coragem de ir embora hoje e não sabe o que fazer. Evidentemente está muito nervosa, mas faz questão de não deixar os convidados perceberem o seu estado.

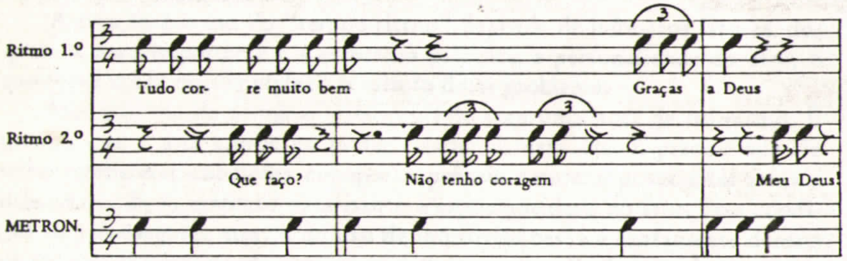
Que forma tomaria, nesse caso, a preparação da cena?

Por um lado, ela procuraria conservar a calma e para isso faria o possível para ela própria acreditar que nada de extraordinário estivesse acontecendo, pois só assim poderia convencer os seus convidados. Ela estaria pensando: "tudo corre muito bem! Graças a Deus! . . ."

Mas, ao mesmo tempo, não poderia deixar de sentir o peso de sua indecisão, o pavor do que pode acontecer. A sua "fala interna", neste caso poderia ser, por exemplo: "Que faço? . . . Não tenho coragem! . . . Oh! meu Deus! . . .".

Se procurarmos unir o "tempo-ritmo" da preparação da cena com outro que possa corresponder ao acréscimo que fizemos nas "circunstâncias propostas", o conjunto poderá ter o aspecto seguinte:

MODERATO = ♩ 88



Este é um exemplo de "tempo-ritmo composto" contraditório em que os dois componentes devem influir um sobre o outro. Como conseguir isso na prática? Não há fórmula alguma, mas podemos tentar.

Para começar, creio que seria conveniente:

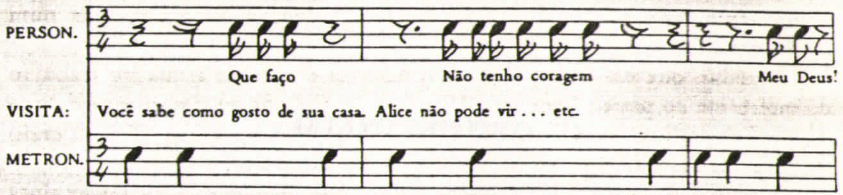
1) Gravar a percussão do "ritmo 2.º" juntamente com as batidas do metrônomo, para poder ouvi-las enquanto diz o texto do "ritmo 1.º".

2) Gravar a percussão do "ritmo 1.º" com as batidas do metrônomo enquanto pronuncia o texto do "ritmo 2.º".

Assim você teria a primeira sensação do efeito de um "tempo-ritmo" sobre o outro.

Quando você constatar que sente o efeito inquietante e angustiante desse "tempo-ritmo composto", deixe de lado as gravações e trate de simplesmente dizer o texto: "tudo corre . . .", etc. Acredito que, nessas condições, você poderá constatar que a sua maneira de dizer o texto tornou-se diferente.

Se você tiver dificuldade em chegar ao resultado desejado, poderá experimentar uma outra maneira, por exemplo, usar o "tempo-ritmo interior" (*o "ritmo 2.º"*) ao pronunciar o texto, – (*"Que faço? . . ." etc.*) – enquanto ouve a fala do visitante.


PERSON.
3/4
Que faço
Não tenho coragem
Meu Deus!
VISITA:
Você sabe como gosto de sua casa. Alice não pode vir . . . etc.
METRON.
3/4

Creio que, embora compreendesse bem a mecânica do "tempo-ritmo composto", o leitor certamente teria que fazer uma pergunta: "Depois de criar e fixar os dois componentes, *como poderia o ator manter em mente o "tempo-ritmo interior", enquanto exercesse o "tempo-ritmo exterior"* com relativa facilidade graças ao apoio substancial que lhe dá o ato de dizer o texto? Onde poderia ele encontrar esse apoio para o "tempo-ritmo interior? "

Acho que ele poderia procurá-lo nas ações físicas que acompanham as falas. Basta que essas ações estejam dentro da lógica das "circunstâncias propostas" e correspondam, por sua natureza, ao "tempo-ritmo" procurado.

Todos nós fazemos muitos movimentos, gestos, sem mesmo nos dar conta disso. Mas esse comportamento inconsciente deve ter sua razão de ser e certamente reflete algum "tempo-ritmo interior". Por exemplo, um tremor do pé enquanto o resto do corpo está em absoluta imobilidade; um homem que, falando calmamente, faz um milhão de assinaturas numa folha de papel; uma pessoa que rói unhas, apesar de parecer muito calma.

Todos esses tiques, e muitos outros que vocês podem imaginar, podem ser usados, mesmo em cena aberta, para apoiar e, por assim dizer, materializar o "tempo-ritmo interior". É evidente que esses tiques só podem ser usados quando cabem logicamente dentro da ação cênica.

Muitos atores usam para fixar o "tempo-ritmo interior" os sons, os ruídos e os movimentos em cena, como por exemplo, o tique-taque do relógio, o barulho do mar, a trovoada, etc., e finalmente a música que acompanha a cena.

Atores que não utilizam a sonoplastia do espetáculo são inimigos de si próprios, pois num bom espetáculo não há sons casuais, – todos eles são criados pelo diretor exatamente para fixar os "tempo-ritmos" da peça.

É freqüente nos trabalhos de alguns bons diretores brasileiros, – seja em teatro, em cinema ou em televisão, – que a sonoplastia entra propositalmente em contradição com a ação cênica.

Um magnífico exemplo disso é uma cena do filme de Anselmo Duarte, "O Pagador de Promessas". Nessa cena, enquanto o personagem, Zé do Burro, extenuado, perdendo as últimas forças, lentamente carrega a sua pesada cruz, na esquina da rua os populares dançam uma batucada num ritmo frenético.

Acredito que essa contradição rítmica foi de grande ajuda no trabalho do intérprete do papel, Leonardo Vilar. Na platéia nós sentíamos que dentro do seu extremo cansaço havia também uma imensa ansiedade. E isto, creio eu, só podia ser resultado desse "tempo-ritmo composto".

Terminando esse capítulo, tenho a impressão de que o leitor talvez sinta uma certa perplexidade diante do problema do "tempo-ritmo". Todas as partes do capítulo podem parecer bastante claras, mas o conjunto, talvez por ser complexo demais, é capaz de escapar da compreensão.

É que, na aplicação prática, o "tempo-ritmo" da prosa raramente tem precisão do ritmo musical, como nos meus exemplos que dei apenas para evitar a falta de clareza.

A criação e o uso do "tempo-ritmo" depende de inúmeros fatores, dos quais o mais importante é a estrutura psíquica, a personalidade do ator, o que torna ainda mais complexo o estudo desse problema.

Mas gostaria de terminar este capítulo com uma nota de otimismo. É preciso que o ator confie no poder criador da natureza. É preciso que ele saiba estabelecer condições em que a própria natureza possa criar através dele. A condição essencial para isso é a espontaneidade do ator. Essa condição só é conseguida através do uso de improvisações, e é exatamente dentro de uma ação improvisada que nasce o "tempo-ritmo". E então basta que o ator saiba fixá-lo para que o problema seja definitivamente resolvido.

Mais tarde, ao estudar a "análise ativa", – o último método que Stanislavski revelou antes de morrer, – veremos como isso se processa.

OITAVO CAPÍTULO

Até agora, como o leitor deve ter notado, o que nos preocupou foi a necessidade de dar uma idéia mais clara possível sobre a maioria dos elementos do Método de Stanislavski, vistos através dos problemas atuais do nosso teatro.

O maior perigo na aplicação prática do Método é sua fragmentação, ou seja, o uso de cada elemento em separado.

Stanislavski comparava os elementos do seu Método com os pios de caçador: basta escolher um pio certo para que toda a caça venha sozinha. Por exemplo, a "visualização" adequada da "situação", com seus "círculos de atenção" bem selecionados, provoca o surgimento da "ação interior" procurada que, por sua vez, cria automaticamente o "monólogo interior" correspondente à ação da cena, contribuindo. com isso na elaboração da "instalação".

Meus alunos freqüentemente me perguntavam: "Mas qual seria esse pio certo? Como escolhê-lo? " Normalmente a resposta era: "Tente! Tente até encontrar o mais útil".

Felizmente, agora há possibilidade de usar um método seguro que automaticamente envolve todos os elementos. Stanislavski denominou esse método de "Análise Ativa".

Embora o método da "Análise Ativa" não tenha sido usado, até agora, sistematicamente, no teatro brasileiro, houve muitas experiências feitas pelos nossos homens de teatro, experiências estas que se aproximaram bastante do método usado por K. S. Stanislavski no fim de sua vida e amplamente divulgado pelos seus colaboradores depois de sua morte.

Infelizmente o próprio Stanislavski não nos deixou nas suas obras escritas ensinamentos sistematizados e concretos, como ele costumava fazer anteriormente com todo e qualquer elemento novo de seu "Método".

Os adeptos de Stanislavski continuaram, como ainda continuam, as suas pesquisas, e há muitos livros de alto valor sobre o assunto da "Análise Ativa". Os seus autores enriqueceram muito a matéria com o relato das experiências práticas feitas em teatro, mas como é óbvio. não houve nenhum que tivesse feito um estudo completo esgotando todos os problemas e todas as dúvidas.

Resta-nos, pois, continuarmos as experiências na base do que até agora conhecemos. O sucesso ou o fracasso dependerá da nossa habilidade.

Em que consiste o método da "Análise Ativa"? Como diz o próprio termo, é uma maneira dos atores analisarem o material dramatúrgico: analisá-lo em ação, ou seja, procurar compreender a obra dramática através da ação praticada pelos intérpretes dos papéis na base de conhecimentos superficiais da peça, e não na base de longos estudos cerebrais.

Isso, evidentemente, pressupõe a diminuição ou quase eliminação, da análise puramente racional que, anteriormente, representava a parte essencial do trabalho com uma peça. No trabalho com o método da "Análise Ativa" basta que os atores conheçam o conteúdo da peça a ponto de poder contá-la com clareza, para que a "Análise Ativa" possa ser iniciada.

Nessas condições, é evidente que a única maneira de executar a ação da peça nos ensaios é improvisá-la de acordo com que os atores acabam de conhecer.

A improvisação é a base da criação em todas as artes. Improvisa o escultor, improvisa o músico, improvisa o ator. Não improvisa o contador, o mecânico, – no seu trabalho eles apenas imitam o que já foi criado e transformado em regras fixas pelos outros.

O artista sempre cria coisas inéditas. Por isso um músico ao criar ou ao executar uma obra musical não deve sofrer influência de outras obras ou outras interpretações, senão ele corre o perigo de imitar em vez de criar. *A sua criação deve ser sempre espontânea.*

Em teatro a espontaneidade é a mais importante qualidade de um ator. Espontaneidade e talento tornaram-se, em teatro, quase sinônimos. A frase: "ele é um ator muito espontâneo" pode ser substituída pela frase: "Ele é de muito talento". Se partirmos do princípio de que a espontaneidade se revela na ação improvisada, – ou vice-versa, que a ação improvisada é o resultado da espontaneidade inata, – podemos chegar à conclusão de que o dom de improvisação bem desenvolvido pode substituir o que chamamos de talento.

Mais tarde veremos como se processa a improvisação no correr dos ensaios pelo método da "Análise Ativa". Por enquanto quero apenas frisar que a presença da improvisação, numa ou noutra forma, é absolutamente necessária em todas as etapas do trabalho, a começar do primeiro ensaio e terminando pelo último espetáculo.

Para o leitor deve ser bastante clara a idéia de começar os trabalhos pela improvisação de uma ação apenas conhecida superficialmente. Mas como improvisar aquilo que já foi decorado e repetido mil vezes nos ensaios e nos espetáculos? Como poderia funcionar a espontaneidade do ator nessas condições?

Em primeiro lugar, é preciso esclarecer que não estamos falando de improvisação relativamente livre, como no início do trabalho, e sim da presença do espírito de improvisação, numa ou noutra forma, durante todos os períodos do trabalho com uma peça. E isso só é possível quando o ator adquire *a capacidade de conceber sempre com surpresa a ação preestabelecida, como se ela fosse inesperada.*

Não devemos estranhar esse fenômeno, – temos vários exemplos disso em outras artes. Um pianista, tocando a mesma música em todos os seus concertos, executa as mesmas combinações de notas escritas na partitura, dentro do mesmo ritmo e leva em consideração sempre as mesmas indicações do compositor. E entretanto, se o concertista for realmente um artista, sempre haverá uma diferença na sua interpretação em cada concerto, diferença essa que os ouvintes constatarão emocionalmente. São bem conhecidos os comentários dos freqüentadores dos concertos: "Hoje ele tocou tão diferente! Parecia outra música! . . .", mas em que consistia a diferença, esse ouvinte não saberia explicar. É pois evidente que o pianista também improvisa dentro dos limites obrigatórios da obra musical, *tocando-a como se fosse pela primeira vez.*

O que estimula a sua improvisação são vários elementos que se encontram fora da obrigatoriedade e que variam de um concerto para o outro: o seu próprio estado psicofísico, a sua "visualização" da obra musical, a reação da platéia.

Na prática do ator esses elementos são ainda mais ricos e estimulantes. Sem contar a influência do seu estado psicofísico (*que em grande parte depende dele próprio, pois a predisposição para o seu trabalho artístico depende da sua "primeira instalação"*), há um vasto campo de surpresas estimulantes, que representa o seu contato, em cena, com os companheiros, que também nunca representam com a mesma precisão, bem como a reação da platéia, que em teatro, geralmente, reage da maneira mais sensível do que nos auditórios de música.

E note-se: num verdadeiro teatro o espírito de improvisação nunca perturba, nem prejudica a harmonia do espetáculo, porque *todos os atores são acostumados a improvisar sem nunca perder de vista os objetivos comuns e, por isso, sempre improvisam dentro dos limites preestabelecidos.* Isto é, dentro das "circunstâncias propostas".

O exemplo mais convincente desse fenômeno é o jogo de futebol. Ninguém duvida que o sucesso de um jogador de futebol depende da sua capacidade de improvisar o jogo, conforme as surpresas que lhe causa o jogo dos adversários; mas o seu improviso, por mais agudo que seja, nunca pode ser totalmente livre, porque dele dependem os seus dez companheiros que têm em mira o mesmo objetivo que ele: gol.

Para desenvolver o seu dom de improvisação o jogador de futebol vive treinando, sempre tendo em vista o aperfeiçoamento da técnica do jogo de conjunto, e não apenas o seu sucesso pessoal.

É o que deve fazer também o ator: treinar o seu dom de improvisação no sentido de *desenvolver a sua receptividade da ação dos outros,* ou seja, a capacidade de usar em cada nova improvisação o máximo de sua atenção para perceber a ação dos outros, compreendê-la, comentá-la e depois (*só depois*) reagir, pois é através da ação dos outros que nós concebemos o início da nossa própria ação.

É oportuno lembrar ao leitor que a receptividade de que estamos falando tem as mesmas características dos "círculos de atenção" e das leis da fala humana de que tratamos nos capítulos anteriores.

Graças ao seu poder de receber, o ator consegue captar, em cada novo espetáculo, novos detalhes da ação cênica, aos quais, por serem novos para ele, reage com a autêntica surpresa. Essa faculdade, quando bem desenvolvida, garante ao ator a possibilidade de sempre estar dentro do espírito de improvisação e poder lutar contra o maior flagelo do teatro: a mecanização progressiva dos espetáculos em cartaz e o uso costumeiro dos "clichés" pelos atores.

Mas mesmo se o ator reconhece plenamente a necessidade da improvisação no seu trabalho, pouco lhe ajudaria o conhecimento teórico do problema e algum dom natural. O dom de improvisação, salvo raras exceções de grande talento, só se torna produtivo depois de passar por longos períodos de exercícios e treinos de imaginação.

Alguns dos nossos diretores, adeptos sinceros do método da "Análise Ativa", acabaram abandonando-o porque não encontram atores capazes de improvisar. Os atores de longa prática em teatro profissional, acostumados durante muitos anos com o método de análise cerebral, sentem-se muito mais à vontade dentro do ambiente dos "ensaios à mesa" e, conseguindo bons resultados, simplesmente graças a seu talento, não vêm nenhuma necessidade de aderir ao método de improvisação.

Quanto aos atores jovens, produto das nossas escolas, infelizmente eles não entram no trabalho em teatro profissional solidamente armados com a prática de improvisação.

Apesar das condições econômicas difíceis em que, geralmente, vive o nosso teatro, alguns diretores, diante dessas deficiências, "dão-se ao luxo" de treinar e instruir os seus atores em matéria de improvisação, antes ou durante os ensaios da peça escolhida. Essa medida, embora incompleta e insuficiente, chega a dar resultados apreciáveis porque através dela o diretor consegue *criar e manter a comunicação emocional entre o palco e a platéia,* que a meu ver é o maior problema do nosso teatro atualmente.

A improvisação de uma cena representa execução de uma série de ações físicas cabíveis dentro das "circunstâncias propostas", que já sabemos, envolve automaticamente a ação interior do ator. A permanente interdependência desses dois fatores foi colocada por Stanislavski como alicerce para o seu "Método de Ações Físicas". Mais tarde este método, com apenas algumas alterações de ordem técnica, transformou-se no que hoje conhecemos como "Análise Ativa".

"Em cada ação física", dizia Stanislavski "*se ela não for mecanizada* (grifo meu – E. K.) esconde-se uma ação interior, um sentimento". Os comentaristas das obras de Stanislavski, K. C. Kristi e V. N. Prokofiev, acrescentam a isso: "Mas por meio desse novo método o ator chega aos sentimentos indiretamente, através da vida orgânica do corpo humano".

Para que os leitores possam ter uma idéia mais clara sobre as origens da "Análise Ativa" e da sua organicidade dentro da arte dramática, remeto-os ao trecho do livro de Stanislavski "A Criação de um papel" (*Edição Civilização Brasileira,* pag. 238), em que ele apresenta um diálogo imaginário de um professor da escola dramática com um grupo de atores famosos. É impossível imaginar uma explicação mais simples e mais clara.

Quanto à maneira de que Stanislavski usava para realizar o trabalho com a "Análise Ativa", encontramos explicações muito claras a esse respeito no livro "A Vida Toda" de Maria Knebel, antiga aluna, atriz e colaboradora de Stanislavski. Em 1936, dois anos antes da morte do mestre, ela foi convidada a lecionar no seu último estúdio exatamente na época em que Stanislavski estava realizando suas primeiras experiências do novo método, com os alunos da sua escola e os atores do seu teatro.

"Os primeiros experimentos", escreve M. Knebel, "consistiam no uso de dois elos inseparáveis: um rápido reconhecimento dentro das "circunstâncias propostas", por meio de raciocínio e, em seguida, um "laboratório". (*)

"O reconhecimento por meio de raciocínio pressupunha uma metodologia muito mais precisa do que a anterior divisão da peça e do papel em "pedaços" (**). Nasceu o tratado sobre os "acontecimentos" ou, como diz Stanislavski, os "fatos ativantes" da peça, que pudessem ser usados como verdadeiros propulsores da ação".

No Brasil nós adotamos o termo "Roteiro dos Acontecimentos".

A seleção dos "fatos ativantes" é um problema difícil. Um erro do diretor, nesse sentido, pode prejudicar e desvirtuar o trabalho dos atores ou dos alunos.

Em primeiro lugar surge o problema: os "acontecimentos" devem ser apresentados com muita clareza, com muitos detalhes, ou superficialmente? M. Knebel conta que, quando ela apresentava a Stanislavski a sua lista de

---

(*) Tanto M. Knebel, como o próprio Stanislavski, usavam em russo uma palavra francesa "étude", no sentido de "esboço de um estudo". Preferimos adotar o termo "laboratório" por ser mais usual no Brasil.

(**) "Unidades de extensão", como consta da tradução brasileira de "A criação de um papel", pag. 248.

"acontecimentos", ele invariavelmente lhe propunha cortes drásticos, para que a peça pudesse ser vista pelo ator, como ele dizia, "du vol d'oiseau", isto é, no seu aspecto geral em que se destacasse apenas o mais importante, deixando os detalhes aos cuidados da própria "Análise Ativa".

"Quanto ao sentido dos "laboratórios", continua M. Knebel, "a idéia de Stanislavski também mudou. Anteriormente, ele improvisava com os alunos várias cenas "em redor" da peça. Os "laboratórios" referiam-se ao passado do personagem ou aos episódios capazes de esclarecer a "biografia" do personagem. Posteriormente, os alunos faziam "laboratórios" sobre os acontecimentos da própria peça".

Stanislavski não se cansava de repetir que o método da "Análise ativa", permite ao ator incluir no processo de análise não somente o seu cérebro, como também o seu corpo. Assim o ator penetra fisicamente no âmago da ação, dos choques e dos conflitos em que o personagem toma parte.

Embora aparentemente muito simples, o método, na sua aplicação prática, apresenta muitas dificuldades por não ter sido ainda suficientemente sistematizado.

Stanislavski deixou-nos um plano, bem concreto, de trabalho com um papel pelo "Método de Ações Físicas", no seu citado livro (*pag. 248*). Pela riqueza dos detalhes e pela sua clareza, esse plano deveria servir de exemplo, aparentemente ainda hoje, para quem se interessasse por esse trabalho específico. Mas o plano foi criado no período anterior àquele em que M. Knebel cooperou com Stanislavski na elaboração e nas pesquisas do método da "Análise Ativa". Como já vimos, Stanislavski alterou profundamente alguns detalhes, principalmente no que diz respeito à divisão do material dramatúrgico em "pedaços", substituindo-o pela seleção dos "fatos ativantes". Ele morreu antes de concluir esse trabalho.

Os seguidores de Stanislavski continuaram suas experiências. Alguns publicaram os resultados obtidos, mas não é fácil assimilar a técnica do método através da leitura dos livros e artigos escritos a respeito. Eles não são concludentes e, às vezes, são até bastante contraditórios, o que nos dá a impressão de que todos os trabalhos dos adeptos de Stanislavski ainda se encontram em fase de pesquisas individuais. Não nos resta, pois, outra solução senão seguir o mesmo caminho de experiências na base do que conhecemos até agora.

Baseando-me em algumas experiências feitas por mim, procurarei dar uma idéia do uso desse processo.

Qual seria a melhor maneira de iniciar o trabalho de uma peça, pelo método da "Análise Ativa"?

Eu hesito entre uma leitura (*uma só!*), e uma simples narração da peça pelo diretor. A meu ver, as duas formas são válidas para uma experiência com os alunos de uma escola dramática. Mas num trabalho concreto com os atores acostumados com o método de improvisação, a escolha deve ser feita pelo diretor, conforme vários fatores que ele deve levar em consideração: o nível intelectual e artístico do seu elenco, a experiência profissional dos seus atores, a complexidade da obra dramática, a habilidade do próprio diretor de despertar a atenção e a curiosidade dos atores através de uma narração, o prazo que ele tem para os ensaios, etc. Enfim, é a prática que pode indicar a melhor escolha. O importante é que o diretor não perca de vista o objetivo preponderante nesse período: despertar o maior interesse possível e preparar o espírito dos atores para a improvisação da ação cênica. Uma série de pequenos exercícios de "visualização" e de "monólogo interior", como aqueles que sugerimos no fim do terceiro capítulo, seriam de grande utilidade, pois poderiam predispor o ator para o ato de improvisação.

O único membro da equipe que deve conhecer a peça detalhadamente é o diretor. Ele deve estar em condições de responder a todas as perguntas dos atores, mas em hipótese alguma deve começar os trabalhos pelos seus próprios comentários. A razão desta recomendação é óbvia: quanto mais simples e menos detalhada for a ação proposta, tanto mais livre será a primeira improvisação dos atores.

Na medida do possível, tudo deve ser entregue à iniciativa do ator. É ele que deve procurar as melhores condições para o seu próximo improviso e, portanto, é ele que deve pedir esclarecimentos sobre o que lhe parecer vago ou insuficiente durante a leitura ou narração do diretor. Este deve apenas orientá-lo para evitar, desde o início, erros primários.

O diretor não deve começar a improvisação de uma determinada cena antes de constatar que os atores estão em condições de poder:

1) Contar o que acontece na cena. Em termos de "Instalação" (*vide o quarto capítulo*) isso significa responder à pergunta: qual é a "situação" em que se processa a ação em cada determinado período da cena?

2) Responder à pergunta: Quais os objetivos do personagem? Em termos de "Instalação" isso significa: quais são as "necessidades" do personagem que ele precisa satisfazer em cada determinado período da cena?

3) Responder o que faria o ator: como ele estaria agindo fisicamente se estivesse na situação do personagem que procura realizar seus objetivos. Em termos de "Instalação" isso significa: "tomar a atitude ativa" como se o ator fosse o personagem.

(*Aqui temos que fazer uma ressalva muito importante. Agir fisicamente não quer dizer executar apenas uma série de gestos e movimentos do personagem. É um erro interpretar assim esse termo de Stanislavski. A fala humana também é uma ação física. Ela é conseqüência do pensamento humano e portanto também faz parte da ação física do personagem*).

Uma vez concluída essa primeira parte do trabalho, a "Instalação" se efetua e o ator está em condições de improvisar a cena.

É importante que, antes de começar a improvisação, o diretor explique *novamente* aos atores que a "Instalação" *é* um *estado de prontidão* psicofísica para a realização de uma determinada tarefa. Em teatro, para conseguir essa prontidão, o ator toma a "atitude ativa" diante dos problemas do personagem, o que quer dizer: durante a improvisação ele *nunca deixa de usar a "visualização" e o "monólogo interior" do personagem*.

Sem isso, muitas vezes ocorre, apesar da aparente clareza da "situação" e das "necessidades", ao ator, excitado pela perspectiva de um trabalho muito atraente, esquecer o lado racional do problema e passar a descobrir, em primeiro lugar, o que ele *sentiria* se fosse o personagem, em vez de simplesmente responder à pergunta: o que ele *faria* no lugar do personagem.

Todos nós, atores, sabemos como é tentador descobrir, desde os primeiros momentos, os sentimentos que levam o personagem "às lágrimas amargas" ou "ao riso cristalino".

É bom insistir na explicação de que o objetivo da "Análise Ativa" não é a busca de emoções, e sim a própria análise a compreensão do que o personagem faz. As emoções virão como conseqüência natural de uma ação certa.

Conforme já dissemos, Stanislavski recomendava que antes de começar o trabalho pelo método da "Análise Ativa", o ator apreciasse a peça "de bem alto" ("du vol d'oiseau"), sem detalhes, procurando ver apenas o mais importante.

Esse problema exige muito cuidado da parte do diretor que, repetimos, é o único membro da equipe que deve conhecer a peça profundamente. É ele que deve preestabelecer o mínimo de "fatos ativantes" que possam servir, como disse Stanislavski, de propulsores da ação durante a improvisação.

Para que os "fatos ativantes" possam realmente servir de propulsores, a divisão da peça em "acontecimentos" deve ser motivada muito menos pela mudança das "situações" do que pelas alterações que sofrem as "necessidades" do personagem. O diretor deve descobrir os momentos em que mudam as intenções e os objetivos do personagem e, exatamente no momento da mudança, interromper a cena, dando início a um trecho novo.

Outro problema, não menos grave, é o volume de informações sobre a peça, que o diretor deve dar aos atores. A insuficiência de conhecimentos das "circunstâncias propostas" pode levar os atores muito longe do conteúdo da peça, o que representaria uma perda de tempo injustificável. Por outro lado, o excesso de detalhes, embora muito úteis em si, é capaz de preocupar demais o ator e, com isso, cercear a sua liberdade de ação. Como encontrar uma medida certa?

Gostaria de ilustrar essas dificuldades contando um caso que se deu comigo durante o trabalho de estudos com um grupo de atores.

Numa das aulas, escolhemos como material para o exercício de "Análise Ativa" a cena final de Trepliov no último ato de "A gaivota" de A. Tchekov.

O personagem, depois de ter definitivamente fracassado como dramaturgo, acaba de perder Nina, a única mulher que ele amava. Depois de uma cena de extremo desespero, Nina sai. Sozinho, durante um longo silêncio, Trepliov chega à conclusão de que nada mais resta na sua vida e que, agora, não há outra saída senão a morte. Durante uma pausa de dois minutos ele fica, rasgando lentamente todos os seus papéis e manuscritos e os joga embaixo da escrivaninha. E é estranho que a única frase que ele pronuncia durante essa cena é: "Não é bom que alguém encontre Nina no parque e depois conte à mamãe . . . Isso pode magoá-la . . ." Com isso ele sai. Entram os outros personagens e, dentro de uns poucos minutos, ouve-se um tiro, Trepliov acaba de morrer.

O ator designado para esse exercício conheceu a peça, conforme nos disse, através de uma única leitura na véspera daquela aula.

Ao comentar a cena muito superficialmente, procurei evitar detalhes, deixando tudo, a título de experiência, aos cuidados do aluno. Ele falou sobre os seus insucessos em literatura, sobre as suas relações com Nina e, particularmente, sobre a cena trágica entre os dois no último ato.

Eu me dei por satisfeito, mas, antes de começar a improvisação, lembrei-lhe da necessidade de preocupar-se mais com a ação física do personagem do que com os seus sentimentos.

O aluno concentrou-se e, em seguida, improvisou a cena da destruição dos papéis e a cena do próprio suicídio (*esta última não faz parte do texto da peça*).

É preciso dizer que o aluno improvisou as cenas com muita sinceridade, vimos lágrimas nos seus olhos. E entretanto as cenas produziram pouco efeito sobre os presentes, não comoveram quase ninguém.

Para esclarecer a razão disso, pedi ao ator que nos explicasse qual era o seu "monólogo interior" durante a concentração e o que ele estava pensando.

– "Estava pensando na minha morte próxima", – respondeu ele, "na dor que causaria a bala ao penetrar no crânio, no desespero da minha mãe e dos outros durante o meu enterro. A visualização muito intensa de tudo isso causou-me uma enorme tristeza".

– "E que mais?" – perguntei eu.

– "Creio que foi só isso", e provavelmente vendo o meu desapontamento, continuou, – "Você acha pouco? Mas você mesmo disse que eu devia preocupar-me mais com a ação física. Por isso me preocupei com o ato da minha morte".

– "Mas eu não disse", – respondi eu, – "que você não devia preocupar-se com *as razões* do suicídio, disse? A frustração de toda a sua vida, o seu fracasso como dramaturgo, o seu desespero ao perder Nina, não pensou em tudo isso? "

– "Quando eu podia pensar nisso? "

– "Enquanto rasgava os papéis".

– "Bem, eu pensei, mas . . . antes".

– "Quando"?

– "Ontem, depois da leitura da peça".

– "O que vale dizer que desta vez não pensou? "

– "É verdade", – confessou o ator.

Resumindo: o seu "vol d'oiseau" era alto demais, ele só via a morte e suas conseqüências, o que lhe causou uma grande auto-piedade (*chave barata para todos os melodramas*). As informações sobre "as circunstâncias propostas" que ele usou na improvisação foram insuficientes. Na peça o fato de sua morte tem menos importância do que as causas que o levaram ao suicídio. Se as causas são omitidas, a morte, por si, pouco impressiona.

Embora absolutamente sincero, o ator não causou ao espectador mais do que "a pena do coitadinho que morre", pouco mais do que causaria uma notícia policial num jornal.

Tudo isso eu contei ao ator, e, receando que ele esquecesse detalhes importantes, pedi que repetisse todas as razões que levaram Trepliov ao suicídio. Quando ele esquecia algum detalhe como, por exemplo, leitura de uma carta de amor, antes de rasgá-la, ou de um caderno com a primeira cena de teatro, que ele escreveu ainda no tempo de colégio, e outros papéis que ele devia "visualizar" antes de rasgá-los, eu sublinhava a importância desses detalhes.

Quando o ator começou a preparação para a cena, a sua concentração levou muito mais tempo do que na primeira vez. Isso me deixou inquieto, – comecei a sentir e lamentar o meu erro: sobrecarreguei o rapaz com o excesso de detalhes, dificultando-lhe a improvisação.

Realmente, um minuto depois de ter começado a cena de rasgar os papéis, ele parou. Quando lhe perguntei, por quê? ele disse que não conseguia lembrar-se o que mais ele devia ler antes de rasgar, além da carta e do caderno, e que isso o deixou completamente fora de ação.

Além de pedir-lhe desculpas pelo erro imperdoável que cometi, propus que ele deixasse de pensar nos detalhes e que se concentrasse apenas na "situação" e nas "necessidades": fracasso total na sua vida e o inevitável suicídio, apesar do medo de morrer. Depois de uma rápida preparação ("ação anterior") o ator recomeçou a improvisação.

Desta vez não vimos lágrimas nos seus olhos, ele parecia quase calmo, mas a tensão nervosa que a cena causou entre os seus colegas levou alguns deles às lágrimas.

O seu "monólogo interior", que ele procurou restabelecer em voz alta, correspondia à nossa sugestão, e nas frases que desta vez ele citou. não houve nenhuma referência aos "sentimentos trágicos", não houve mais que um raciocínio sobre a situação sem outra saída senão a morte. Entretanto, a sua improvisação foi um verdadeiro exemplo de comunicação emocional entre o ator e a platéia.

Uma excelente demonstração de como se usa um simples raciocínio no trabalho com a "Análise Ativa" e como disso resultam emoções. é dada no anexo do livro "A criação de um papel".

Numa cena que não foi publicada no texto do livro, o professor Tortsov demonstra aos alunos da escola o trabalho com o papel de Klestakov, em "O inspetor geral", na cena de sua primeira entrada. Para maior clareza, traduzi um pequeno trecho, no qual o professor Tortsov raciocina em voz alta enquanto ensaia a cena, improvisando tudo.

". . . Estou com fome, mas onde é que vou arranjar comida? Não sei o que fazer. Mandar Óssip ou ir pessoalmente ao bufete e fazer lá um grande escândalo com o dono da hospedaria? No lugar de Klestakov eu também estaria indeciso".

Tortsov novamente saiu do palco. Demorou fora muito tempo, provavelmente para se cercar mentalmente das "circunstâncias propostas".

Depois lentamente abriu a porta e, indeciso, parou no umbral. Em seguida, tendo resolvido ir ao bufete, Tortsov abruptamente virou as costas a Óssip para que este lhe tirasse dos ombros o sobretudo, e ordenou, curto: "Tire!"

Depois começou a fechar a porta atrás de si para descer ao bufete, mas de repente acovardou-se, parou muito quietinho, e timidamente de novo entrou no quarto, fechando a porta devagarinho.

"A pausa foi longa demais", comentou Tortsov, "houve muitos detalhes supérfluos, inventados, mas uma ou outra coisa veio da realidade".

(*É claro. que, durante todo esse tempo, Tortsov não estava procurando "sentir" coisa alguma, ele estava simplesmente raciocinando e comentando a ação que acabava de executar. – E. K.*)

– "Be-e-em! . . .", continuou ele falando entre os dentes. "Para compreender a realidade da ação na peça, por enquanto basta-me o que eu achei nesta cena. Com tempo tudo isso vai assentar melhor. Vamos adiante, ao segundo episódio que eu chamaria "estou com fome". Aliás, o primeiro episódio tem o mesmo problema . . ."

Ele parou, ficou muito tempo pensativo, imóvel, falando baixinho:

— "Be-e-em! ... Compreendo! ... A escada principal fica ... aí", ele indicou o corredor, por onde acabava de entrar. "O que é que me atrai mais? ", perguntou ele a si próprio.

"Tortsov não fazia nada, apenas mexia os dedos, como que procurando ajudar o seu raciocínio. Contudo estava se operando nele uma certa alteração, ele se tornava desamparado, com os olhos de um coelho assustado, e todo o seu rosto parecia o de uma criança, mais manhosa do que zangada. Ele ficou imóvel, entorpecido, não pensando em nada, com o olhar parado num ponto. Depois, como que acordando, perscrutou com os olhos todo o quarto procurando alguma coisa".

"Eu admirei a sua firmeza no trabalho. Admirei ainda mais o fato de que, não obstante a sua aparente inatividade, eu senti toda a intensidade de sua vida interior".

Pensem bem no resultado dessa demonstração. O *raciocínio frio* com que o professor Tortsov estava elaborando as ações físicas de Klestakov *não impediu que os sentimentos reais surgissem espontaneamente*, a ponto de causar admiração aos espectadores.

Um dos maiores obstáculos na prática dos "laboratórios", com um grupo de atores pouco experientes no campo de improvisação, é a obrigatoriedade de enredos fixos, de temas concretos. Basta dizer ao ator: "Improvise o que eu acabo de te contar", para que ele se sinta ainda mais constrangido do que nas famosas "leituras expressivas" às quais obrigavam o ator antigamente para que ele revelasse as suas "possibilidades no campo emocional da peça".

Nesse caso, o andamento do trabalho depende muito da habilidade do diretor. O constrangimento desaparece quando o diretor consegue "seduzir" os seus atores tomando parte do jogo de improvisação junto com eles, atraindo-os ao jogo até que eles próprios "achem graça" nas improvisações.

Lembro-me de um ator que, desde o início dos trabalhos com uma peça, declarou-se contrário ao método da "análise ativa". Ele explicou que estava acostumado a um outro processo, com o qual, aliás, dava-se muito bem: receber o texto, procurar compreendê-lo através de várias leituras, assimilá-lo a ponto de "sentir o papel" e só começar a agir no lugar do personagem depois de decorar o texto. Ele não concebia nenhuma outra maneira de trabalhar.

A razão de sua atitude, a meu ver, não era apenas o hábito de trabalhar de maneira diferente, era um ator muito jovem para ter hábitos enraizados. A verdadeira razão era simplesmente a inibição. Ele se julgava incapaz de improvisar e, como a maioria dos atores, tinha medo de expor-se ao ridículo.

Expliquei-lhe que pessoalmente julgava-me um péssimo improvisador, mas que este fato não me impedia de usar improvisação dentro das minhas possibilidades, porque a prática me demonstrou a grande utilidade desse método.

Para convencê-lo praticamente, pedi a colaboração dos seus colegas mais experimentados, no sentido de improvisar uma cena em que fosse mais fácil envolver o ator. Foi escolhida a mais engraçada cena da peça, em que o personagem do ator era líder de uma alegre mistificação. Provocado e instigado por todos nós, ele, pouco a pouco, começou a sentir o gosto da liderança (*oh, vaidade do ator!*) e, em seguida, quase sem demora integrou-se no papel: tomou conta da brincadeira em pura improvisação.

Em poucos dias esse ator tornou-se um dos maiores entusiastas do método. Além de se sentir muito à vontade dentro da atmosfera de brincadeira geral das primeiras improvisações, ele aprendeu rapidamente a extrair da sua ação vários detalhes importantes para a composição do personagem. Tudo isso se processava, conforme ele disse, dentro de uma absoluta espontaneidade.

O problema da espontaneidade, no nosso meio, é ainda muito confuso. Há atores que prezam tanto a sua espontaneidade que têm medo de prejudicá-la pelos estudos da arte dramática. "Ou há espontaneidade e, portanto, há um verdadeiro ator", dizem eles, "ou não há espontaneidade e, então, não adianta nenhum método".

Um dos meus alunos, discutindo esse problema durante uma aula, disse que achava impossível adquirir a espontaneidade real, igual àquela que nos é dada pela própria natureza, mesmo através dos recursos da "Análise Ativa".

Para ilustrar sua idéia, ele citou o espetáculo de Ademar Guerra, "Hair". Ele achava que o segredo do alto nível do espetáculo era a espontaneidade autêntica da maioria dos intérpretes, e que um resultado igual nunca poderia ser obtido por outros meios.

"Os atores do elenco", disse ele, "realmente adoram a juventude e suas manifestações na peça. Por que gastar tempo explicando-lhes isso? Explicar o que é juventude aos que realmente são jovens é o mesmo que perfumar uma flor com a água de colônia".

Acredito que, em princípio, ele tinha razão e que a admirável espontaneidade daqueles jovens atores era intocável.

Mas eu pergunto: por quanto tempo o diretor poderia manter essa espontaneidade autêntica de todos os seus intérpretes? Não estariam eles, algum dia, cansados dessa alegria diária? A sua espontaneidade não correria o risco de sucumbir sob o peso da obrigação de repetir sempre a mesma ação? E então, em vez de uma verdadeira comunicação emocional que era a chave do espetáculo, não ficaria apenas a sua forma costumeira, bonita mas fria (*o que, aliás, aconteceu no fim da carreira da peça*)? E, nesse caso, como substituir a espontaneidade autêntica, mas já esgotada?

A resposta não se fez esperar. Durante um curso organizado no teatro "Aquarius" para o elenco da peça "Hair" e para vários atores de fora, eu propus ao grupo, como exercício de improvisação, o tema do início da peça, o primeiro encontro de "hippies" enquanto a atriz Maria Helena cantava "Aquarius".

Os atores deviam concentrar-se para a ação por meio de uma "carta", – um novo recurso que explicarei mais tarde, mas que, no fundo, é uma improvisação dos antecedentes da ação cênica e portanto representa uma das fases da "Análise Ativa".

Cada ator, quando terminava a sua "carta", podia entrar em cena e começar a *comunicar-se livremente* com os seus amigos do grupo "hippy" desprezando até mesmo as marcações da famosa cena de "câmara lenta".

Uns vinte atores, não ocupados naquele trabalho, ficaram como espectadores na platéia.

A concentração, ou seja, o processo de escrever as "cartas" e a entrada lenta, um por um, dos atores, levaram muito tempo e chegaram a cansar os nossos espectadores.

Quando no palco reuniu-se aproximadamente a metade dos participantes, a ação ficou bastante animada. Mas quando, finalmente, todos os atores se encontraram em cena, eles chegaram a criar um ambiente de *suprema amizade e felicidade humana* que se transformou em verdadeira comunicação emocional coletiva: havia risos, lágrimas e aplausos tanto na platéia como no palco.

E note: não se tratava de um tema novo, capaz de excitar a imaginação dos atores pela sua novidade, e sim de um espetáculo em vias de mecanização.

Isso nos demonstrou que a espontaneidade esgotada pode ser readquirida através do trabalho com a "Análise Ativa". Se o resultado não for tão perfeito como aquele que a natureza produz através da espontaneidade autêntica do ator, pelo menos *ele será mais duradouro e menos sujeito a desgaste e mecanização*, pois poderá ser sempre renovado conscientemente e não dependerá da inspiração do ator.

Para ver as causas reais disso, basta lembrar-se das particularidades da "Instalação", verificadas e confirmadas cientificamente.

1) A "Instalação", ou usando o termo do método de Stanislavski, a "fé cênica", *é um estado psicofísico que nos possibilita a aceitação de uma situação e de objetivos alheios como se fossem nossos* (*veja o fim do primeiro capítulo*).

2) *A imaginação*, – e portanto, a espontaneidade, – *é uma faculdade exercitável*. A espontaneidade inata pode ficar atrofiada por falta de exercícios, ou crescer e enriquecer-se pelos exercícios de imaginação constantes que, em teatro, sempre redundam no uso de "Instalações".

3) A "Instalação" (a "fé cênica"), quando elaborada corretamente, é *estável e fixa* (*veja o quarto capítulo*). Isto quer dizer que ela pode ser repetida sem que a repetição prejudique sensivelmente a espontaneidade do ator. *A "Instalação" sobre situações imaginárias*, como ela é sempre em teatro, *cria*, conforme foi provado cientificamente, *ilusões que perduram enquanto o indivíduo mantém a atitude ativa para com o imaginado.*

Portanto, é evidente que a "Análise Ativa", confirmada cientificamente e aprovada na prática por ter dado excelentes resultados, deve ser usada em nossos teatros. A meu ver, *a única coisa que dificulta o seu uso em larga escala é a falta de atores acostumados com a prática de improvisações.*

Num dos encontros que tive com nossa gente de teatro, um diretor me perguntou se eu acharia possível usar o método de "Análise Ativa" quando o prazo para a montagem de uma peça fosse muito curto, por exemplo, um mês. Eu respondi que, se os atores de seu elenco não tivessem prática de improvisação, seria uma verdadeira loucura tentar a "Análise Ativa" nessas condições, mas que, numas poucas experiências feitas com atores bem treinados em improvisações (*embora de pouca prática em teatro profissional*), foi provado que uma peça pode ser estreada com apenas um mês de ensaios.

Em parte, isso se explica pelo fato de que as improvisações, além de indispensáveis no trabalho do ator, redundam numa real economia de tempo no trabalho do diretor, por várias razões entre as quais há as seguintes:

– porque o diretor, durante as improvisações dos seus atores, freqüentemente constata e corrige possíveis erros de sua própria concepção do texto dramatúrgico, elaborada previamente, – ele gasta menos tempo em seus estudos teóricos;

– porque, durante as improvisações, ele adquire idéias novas e mais nítidas sobre as futuras "marcações", que às vezes podem ser fixadas desde logo;

– e, principalmente, porque o diretor obtém exemplos de "tempo-ritmo" criado espontaneamente que também pode ser selecionado e fixado na hora.

Mas a improvisação é um "pau de duas pontas". Ela pode trazer um bem inestimável, como também pode causar grandes transtornos, se não for usada racionalmente.

Na prática do uso dos "laboratórios" em nossos teatros houve muitos casos quando os atores, estimulados pelo diretor que lhes dava a liberdade ilimitada para improvisar dentro de um tema relativamente vago, conseguiam resultados impressionantes da vivência interior autêntica do personagem, nas suas mais agudas manifestações. Aparentemente os atores adquiriam, através disso, um material emocional de grande importância para a interpretação do papel.

Mas quando, para fixar os resultados obtidos – o que, evidentemente era o objetivo essencial dos trabalhos – o diretor pedia para repetir o improviso, os atores não conseguiam reproduzir a décima parte do resultado anterior. Isso freqüentemente causava perplexidade de parte a parte, chegava a produzir uma decepção total e até o abandono do método de improvisação.

Qual seria a causa do insucesso do ator ao repetir o "laboratório"? Por que ele não conseguia resultado igual ou, ao menos, semelhante ao da primeira vez?

É que na repetição desaparecia o fator novidade, surpresa.

Na primeira vez o ator agia espontaneamente sob o efeito da estimulação sugestiva do diretor e da incitação da sua própria imaginação que em nada foi limitada pelo diretor.

Mas na segunda vez, antes de repetir o "laboratório" a pedido do diretor, o ator, em vez de se entregar novamente a uma excitação inconsciente, encontrava-se diante de um problema bem consciente: "Como é que vou repetir? O que é que vou fazer para fixar o resultado? E, aliás, qual foi esse resultado?"

E a resposta não vinha, porque o ator não conseguia restabelecer na memória as ações que lhe tinham causado as sensações do primeiro improviso; porque ele, depois do primeiro "laboratório", deixava de fazer o mais importante: *analisar friamente o resultado conseguido*, constatar, selecionar e fixar os elementos de ação usados por ele intuitivamente durante a improvisação: o seu "monólogo interior" e as suas "visualizações". Graças à interdependência da ação física e à ação mental, ele poderia na repetição do "laboratório", usar conscientemente o que de "palpável" tivesse encontrado, na certeza de que a "ação interior" com as suas emoções voltaria automaticamente durante a repetição, enriquecida ainda mais pelas novas descobertas. Lembrem-se do exemplo da interdependência desses dois aspectos da ação humana, numa cena de "O Canto da Cotovia", que citamos no segundo capítulo.

Muitas vezes o ator cria intuitivamente todo o "tempo-ritmo" da cena que improvisa, mas se ele e o diretor não se derem conta disso, a preciosa descoberta ficará esquecida.

Lembrem-se do maravilhoso "tempo-ritmo" do "Diário de um louco" de N. Gogol. Se os seus criadores, Ivan de Albuquerque e Rubens Correa, não o tivessem fixado fisicamente – como eu procurei demonstrar no capítulo anterior, – talvez o próprio espetáculo teria perdido grande parte de

suas qualidades e, além disso, teria ficado mais exposto ao risco de se ver um dia mecanizado. Acredito que o apoio sólido para o permanente frescor daquele espetáculo foi o seu "tempo-ritmo" encontrado intuitivamente, mas fixado conscientemente junto aos outros elementos selecionados durante os ensaios.

Nesse processo de permanente seleção dos resultados da ação improvisada é que reside o verdadeiro valor da "Análise Ativa".

Nas recordações de Maria Knebel no seu livro "A vida toda" encontramos uma admirável conclusão que a autora tira de uma conversa que ela, no seu tempo de aluna da escola-estúdio do Teatro de Arte, teve com a professora E. S. Telechova.

A professora lhe disse: "Improvisação só pode se tornar forma suprema de arte teatral, se o ator conseguir enquadrar seu improviso sempre dentro das "circunstâncias propostas".

E depois, falando do ator genial Mikhail Tchekov, com quem M. Knebel estava estudando anteriormente, a professora disse: "Foi bom ele ter contagiado você com o espírito de improvisação, mas o mal é que você não aprendeu a fazer o essencial: conservar o que você adquire através da improvisação e saber usá-lo à sua vontade".

Depois da criação espontânea da ação cênica, deve-se usar novamente o mais puro raciocínio sobre os resultados conseguidos, para selecioná-los, rejeitando os que estejam fora da lógica das "circunstâncias propostas" e os que sejam de pouca eficiência ou importância.

No decorrer de muitos trabalhos feitos por mim junto aos alunos e atores constatei que a consciência da necessidade de selecionar os elementos da ação improvisada nem sempre é suficiente para levar o trabalho a resultados satisfatórios. Para usar esses elementos novos com o máximo proveito nas improvisações subseqüentes, *é preciso saber usá-los com a mesma espontaneidade da improvisação anterior.*

De que maneira pode o ator conseguir que a colocação consciente de fatores racionalizados não prejudique a sua espontaneidade na próxima improvisação?

Em primeiro lugar, procuremos compreender o que é que pode prejudicar a espontaneidade nesse caso. É exatamente *a tendência de usar os novos elementos conscientemente*. Se o ator, durante a improvisação, se lembrar de repente que ele deve incluir este ou aquele elemento, é claro que, naquele momento, desaparece o próprio espírito de improvisação, pois o ator, em plena ação improvisadora, procura racionalizá-la, o que, evidentemente, exclui a própria improvisação.

Por isso, o ator nunca deve perder de vista a necessidade de distinguir, durante o trabalho pelo método de "Análise Ativa", as duas fases que se usam alternadamente:

1) Selecionar racionalmente os elementos da ação improvisada. Esses elementos devem tomar forma de "Monólogo Interior" e de "Visualizações" do personagem, de cujo teor o ator pode tomar nota por escrito. Portanto, essa fase é puramente racional.

2) Em seguida, a partir do início de uma nova improvisação, o ator deve dedicar-se *unicamente* ao "Contato" e à "Comunicação" com a ação cênica ora improvisada, isto é, prestar a máxima atenção ao que se passa em cena, usando para isso os "Círculos de Atenção" e a "Visualização das Falas", comentando e avaliando *ininterruptamente* toda a ação improvisada pelos outros. Só assim o ator pode fazer funcionar novamente a sua espontaneidade dentro das circunstâncias novas resultantes da seleção feita.

Quanto ao perigo de perder de vista os novos elementos selecionados o ator não deve preocupar-se com isso, pois a própria natureza se encarregará do processo de fazer ressurgir em ação improvisada, independentemente de sua vontade, tudo o que foi gravado na sua mente através do raciocínio. Se o ator realmente passou pelo *treino no sentido de desenvolver a sua receptividade da ação dos outros,* conforme comentamos no início deste capítulo, ele estará sempre pronto para receber esse auxílio de sua natureza criadora.

Possíveis pequenas falhas nesse processo, isto é, o desaparecimento de um ou outro detalhe selecionado, não representa perigo algum, pois nos comentários seriam constatadas e novamente sublinhadas.

Embora a seleção dos elementos da ação improvisada seja, normalmente, feita pelo diretor e comunicada durante os comentários aos atores, estes também podem e devem fazer a seleção por conta própria. Não importa que a escolha seja errada, durante os comentários surgirá uma discussão com o diretor e isso só poderá ser útil, pois o ator chegará à conclusão correta não por uma simples indicação do diretor, mas através da sua própria iniciativa, o que certamente fixará o resultado na mente do ator mais naturalmente.

A aplicação dos elementos selecionados nas improvisações subseqüentes exige muita habilidade e prática do diretor que deve saber encaminhar as improvisações sempre na direção certa, estimular a imaginação dos atores com sugestões oportunas, que podem ser feitas em voz alta durante a ação improvisada. Ao intercalar as suas réplicas, o diretor não deve ter medo de "destruir o estado emocional do ator". Para maior eficiência desse trabalho, o diretor pode, inclusive tomar parte na ação improvisada como um personagem imaginário auxiliar, não existente na peça. Os atores, por sua vez, devem acostumar-se com as intervenções do diretor, procurando aceitá-las com a maior naturalidade, como se elas fizessem parte normal da improvisação.

Durante os comentários que normalmente são feitos depois de cada "laboratório", o diretor, para justificar suas críticas às falhas de lógica cometidas pelos atores, ou para tornar mais claras as indicações que lhes da sobre os novos elementos de ação, lê um determinado trecho da cena correspondente e, em seguida, comenta-a.

Com isso, ele não somente corrige as falhas e indica o caminho certo, como também faz com que os atores assimilem, cada vez mais, o texto da peça e o retenham na memória automaticamente. Desta maneira o diálogo improvisado pouco a pouco é substituído pelo texto exato da peça.

Nas poucas experiências em que a "Análise Ativa" foi usada corretamente, os atores nunca precisaram decorar o texto, ele se fixava na memória imperceptivelmente.

Aos leitores que duvidarem disso gostaria de contar um dos casos que freqüentemente aconteciam nas minhas experiências com os nossos atores.

Ao trabalhar com um determinado grupo de atores, usamos como material para os nossos estudos o texto de "Os Pequenos Burgueses". A improvisação da cena de Helena com Têterev no 3.º ato foi repetida muitas vezes pelos mesmos intérpretes. As improvisações sempre foram comentadas antes de serem repetidas.

Numa certa altura, notamos que durante a improvisação muitas falas ficaram idênticas às do texto de Gorki.

Como aconteceu isso, se a atriz fazia questão de não memorizar o texto, e sim sempre e unicamente improvisá-lo? Não podia tê-lo memorizado involuntariamente? Foi exatamente o que aconteceu, porque durante os comentários nós citávamos vários detalhes do texto original para corrigir os erros de lógica cometidos durante a improvisação. Se, por exemplo, na cena improvisada não sentíamos a feminilidade de Helena, apontávamos à atriz essa omissão e, para justificar a nossa crítica, citávamos as falas como: "Eles adoravam os passarinhos, *como adoravam a mim também* . . .", ou: "Eu me vestia, *só para agradá-los,* da maneira mais vistosa possível . . ." Essas citações eram tão oportunas e interessavam tanto à atriz que se fixavam na sua memória muito mais facilmente do que através da "decoração".

É evidente a enorme vantagem desse processo. A assimilação paulatina do texto da peça elimina o maior mal do processo de decorar o papel: *a aceitação obrigatória de um texto em cuja criação o ator nunca tomou parte.*

No processo de assimilação paulatina o ator aceita as correções do texto por ele improvisado, pouco a pouco, não por imposição, mas em sucessivas discussões depois de cada improvisação, cedendo à lógica e à qualidade do texto da peça.

Através desse processo o ator chega à sensação de ser o co-autor do texto e, por isso, o aceita como se fosse dele próprio.

Se no início dos trabalhos é aconselhável evitar detalhes das "circunstâncias propostas" para não deixar de ver a peça "du vol d'oiseau", é preciso não esquecer que a *colocação paulatina desses detalhes* é inevitável e necessária. Os atores devem pouco a pouco começar a tomar conhecimento tanto dos diálogos como das ações físicas exatas.

O bom ou o mau termo desse processo de conhecimentos e assimilações paulatinos dos elementos obrigatórios da peça (*texto, movimentos, ambiente, costumes, etc.*) depende inteiramente da sensibilidade do diretor: apressando demais esse processo, ele prejudica a improvisação, porque ao introduzir antes do tempo muitos detalhes obrigatórios, tolhe com isso a liberdade da ação do ator; mas, atrasando-o, perde tempo, vicia seus atores em improvisações gratuitas e improdutivas e reduz o seu interesse pelo trabalho.

Esse último fator, – o permanente interesse dos atores pelo processo do trabalho, – talvez possa servir de critério para o diretor. Notando alguns sinais de tédio, – a falta de atenção espontânea e de curiosidade, – o diretor talvez deva acelerar a colocação dos detalhes.

É preciso levar em consideração a natural impaciência dos atores no sentido de querer experimentar, quanto antes, os resultados obtidos nas improvisações diretamente sobre o texto da peça.

É preciso explicar aos atores que, se a tentação os levar a experimentar isso em casa, eles porão em risco o bom andamento do seu trabalho nos ensaios, porque, fazendo a experiência sem controle alheio, eles certamente prestarão atenção *quase exclusivamente ao resultado emocional do trabalho* (*é tão conhecido esse vício do ator!*) e poderão chegar à *verdadeira adoração dos seus próprios sentimentos.* Com isso, é evidente, eles porão em perigo toda a necessária lógica e acabarão tomando por base de trabalho elementos completamente errados.

Até aqui, em traços gerais, procuramos expor a idéia de como deve ser processada a "Análise Ativa" de uma peça.

É evidente que seria um absurdo estabelecer com precisão a ordem cronológica em que devem ser usadas as etapas do trabalho. O bom senso e a prática devem sugerir ao diretor as alterações dessa ordem, de acordo com as particularidades do seu eventual trabalho: o nível e a experiência do elenco, a natureza da peça, o prazo designado para os ensaios, etc.

Resta-nos acrescentar que, quando falamos do uso dos "laboratórios" no processo de analisar as "circunstâncias propostas", é evidente que não nos referimos apenas aos "laboratórios" sobre as ações constantes do texto da peça. É de enorme importância submeter ao mesmo processo as ações "extra-cênicas", a começar pela biografia dos personagens e ao terminar pela "ação anterior" de cada cena.

Felizmente, o uso de um elemento novo levou-me casualmente a uma série de experiências bastante detalhadas e deixou-me um material considerável que me parece útil para resolver o problema de improvisações sobre os temas das ações "extra-cênicas".

É este método que eu pretendo expor no próximo capítulo.

NONO CAPÍTULO

Num determinado período do trabalho com um grupo de atores, comecei a prestar atenção a um recurso que, anteriormente, só usava como um dos exercícios de imaginação. Nesse exercício o aluno escrevia uma carta imaginária, isto é, ele não usava no processo de escrever objetos reais, como papel, caneta, etc. todos esses acessórios eram imaginários. (Veja o terceiro capítulo).

Resolvi, pois, experimentar esse exercício como um possível recurso para a chamada "concentração", ou seja, a preparação mental para a ação cênica.

Os meios de concentração que até agora estão sendo usados em nosso teatro freqüentemente são muito deficientes. Dizem ao ator: "Antes de entrar em cena, procure concentrar-se". "De que maneira? ", pergunta o ator. "Ora, pense como se você fosse o personagem!" E o pobre do ator senta-se num canto do palco, fecha os olhos, tapa os ouvidos (*com isso ele procura isolar-se do ambiente em que está sendo feito o trabalho*) e, com todos os músculos contraídos num esforço máximo de "sentir o personagem", começa a pensar.

É óbvio que o resultado dessa "concentração" não pode ser positivo. O ator, nesse caso, procura exercer *apenas* a ação mental, – a de pensar – excluindo propositalmente toda e qualquer atividade física. Ora, é provado cientificamente que "a atividade motora do sujeito é de considerável importância na elaboração da sua atitude ativa para com o imaginado". (*R. G. Nastadze*. Veja o quarto capítulo).

É preciso, pois, dar ao ator a possibilidade de usar o mínimo necessário de atividade física durante a sua concentração. É preciso achar um processo em que se possa reunir o pensamento livre, não constrangido pelo ambiente em que o ator trabalha, e a ação física igualmente livre.

Nos nossos trabalhos, normalmente, antes de começar a improvisação de uma determinada cena, fazíamos "laboratórios" sobre a ação "extracênica", ou seja, a ação precedente. Nesse caso não havia necessidade de nenhuma concentração especial, pois o próprio "laboratório" trazia em si os elementos necessários.

Mas freqüentemente as circunstâncias do trabalho ou as particularidades do material dramatúrgico (*cenas curtas de dois personagens, monólogos, etc.*) obrigavam o ator a fazer o seu "laboratório" sozinho, o que evidentemente, era muito mais difícil do que improvisar em companhia de seus colegas.

Nessas condições, alguns atores executavam a ação preparatória mentalmente, acrescentando apenas alguns gestos e movimentos; outros "pensavam em voz alta"; outros ainda saíam do palco para fazer seus "laboratórios" isoladamente.

De maneira geral, notávamos que a maioria dos atores encontrava grande dificuldade em se concentrar por esses meios. Eles não conseguiam abstrair-se do ambiente em que se encontravam. Também faltava-lhes um apoio físico seguro e lógico para a sua ação mental.

Mas não foi por acaso que descobri esse apoio no exercício de "escrever cartas". Em vários cursos meus, quando a "carta" era usada como um simples exercício de imaginação, eu observava com muita admiração e curiosidade o comportamento dos alunos enquanto eles "escreviam". Todos eles, com a rara exceção de pessoas completamente desprovidas de imaginação, depois de preparar o tema da "carta" e a partir do momento de "escrever" a primeira palavra, conseguiam sem esforço algum abstrair-se totalmente do ambiente em que se encontravam e dedicar-se inteiramente à sua tarefa sem o mínimo constrangimento. Havia alunos que "escreviam a carta" durante vinte minutos sempre com a mesma seriedade de uma ação real, às vezes grave, às vezes alegre, mas sempre acompanhada de pequenos gestos e expressões fisionômicas muito espontâneas. Lembro-me de um aluno que no meio da "carta" inesperadamente prorrompeu em lágrimas e soluços que não conseguia dominar, embora fizesse um grande esforço: ele escondia o rosto e virava as costas à platéia.

E note – no meio dos ouvintes dos meus cursos freqüentemente havia gente sem a mínima experiência teatral e, mesmo assim, era admirável ver todos eles fazerem a cena com espontaneidade e expressividade de grandes atores, ou então de autênticas crianças.

Depois de constatar esses efeitos inesperados, procurei substituir a concentração mental pelo processo de escrever cartas, e desta vez não imaginárias, mas sim cartas realmente escritas a lápis e sobre um papel real.

A prática demonstrou mais tarde que esse recurso realmente oferece ao ator a possibilidade de agir sozinho, durante o trabalho preparatório, numa atmosfera de espontaneidade, pois no processo de escrever não há nada que possa impedir a sua concentração e tolher a sua liberdade de ação. Nesse processo o ator realmente consegue abstrair-se do ambiente em que se encontra.

Outro fator de indiscutível utilidade é a própria natureza de todas as cartas em geral. Uma carta nunca é um monólogo, e sim um diálogo imaginário com o destinatário. A pessoa que escreve sempre supõe esta ou aquela reação do destinatário ao teor da carta e praticamente responde de antemão a essas supostas reações. Muito importante também é o fato de que o ator, nessa forma de concentração, não deixa de agir fisicamente: ele escreve. Daí a organicidade desse processo no trabalho do ator.

Comparem isso com a chamada "concentração mental". O ator, em estado de passividade física total, distraído pelo que acontece em seu redor, deve imaginar o diálogo, deve dialogar mentalmente com uma pessoa ausente. É evidente que isso é muito difícil para os atores pouco treinados em improvisações.

O leitor já deve ter compreendido que o processo de escrever cartas é uma das formas de improvisação sobre um tema. Mas o que importa é o fato de que, devido à organicidade dessa forma, o ator encontra mais facilidade em adquirir a "fé cênica" na realidade da ação que se lhe propõe, ou em outras palavras ele chega mais facilmente a elaborar uma "instalação".

Por isso, não é apenas para o efeito de concentração que se deve usar esse recurso. Sendo uma das formas de improvisação, ele deve fazer parte dos trabalhos pelo método da "Análise Ativa". De início, ele ocupa nela o seguinte lugar: depois da leitura de uma determinada cena, os atores do elenco, como sempre, são convidados a narrá-la a fim de restabelecer na memória o seu "roteiro dos fatos ativantes", a situação em que se encontra o personagem e os seus objetivos. Depois disso, e antes de passar à improvisação, os atores escrevem a carta.

Mais tarde daremos exemplos desse processo e da sua aplicação em outras etapas do trabalho, mas agora cabe-nos, para maior clareza, explicar o que é o mais importante no início do uso desse recurso. É a escolha do destinatário da carta. Ele deve ser uma pessoa que, por sua natureza, possa motivar a absoluta franqueza na exposição, por meio da carta, de todos os problemas do personagem. Esta é a escolha correta para muitas situações cênicas simples. Mas, evidentemente, haverá muitas exceções em que, *pela lógica de situações contraditórias,* o ator será obrigado a escolher um caminho diametralmente oposto, escrevendo talvez a um inimigo a quem deverá iludir por meio de mentiras conscientes. A escolha final, freqüentemente mesclada, – dependerá da lógica das "circunstâncias propostas", do material dramatúrgico. Nas experiências que citaremos mais tarde o leitor verá alguns exemplos dessas situações.

Portanto, a escolha do destinatário da carta deve ser feita cuidadosamente. Um erro de lógica pode causar transtornos e perda de tempo no trabalho.

A improvisação da cena deve ser feita imediatamente depois do término da carta, pois um intervalo grande pode romper a integridade da linha de ação conseguida durante o processo de escrever a carta. Mas, para reforçar o efeito da carta sobre a próxima improvisação da cena, o diretor, que, evidentemente deve estar a par do sentido geral da carta, pois o tema foi elaborado de comum acordo entre ele e o ator, – o diretor pode improvisar o papel do destinatário que, depois de receber e ler a carta, vem para pedir esclarecimentos verbais.

Um erro comum que os atores cometem ao escrever suas primeiras cartas é de reler e de corrigir o texto escrito, antes de começar a improvisação. É óbvio que com isso o ator arrisca destruir a espontaneidade adquirida através da carta: em vez de entregar-se à improvisação sob o efeito da carta, o ator começa a raciocinar e a criticar a sua ação improvisada na carta. Mais tarde, depois da improvisação da cena, ele poderá e mesmo deverá raciocinar tanto sobre o conteúdo da carta, como também sobre os detalhes da improvisação, para selecionar elementos úteis, conforme dissemos no capítulo anterior, mas não deve fazer isso no decorrer desse trabalho específico, interrompendo a improvisação, que é um ato subconsciente com raciocínio, um ato consciente.

Além das experiências nas aulas com vários grupos de atores, tivemos a oportunidade de experimentar a "carta" na prática de um teatro profissional, tentando, a título de experiência, corrigir algumas falhas e vencer algumas dificuldades persistentes na representação de uma peça em cartaz.

Um dos atores do elenco, falando de uma cena sua, disse que a detestava e em todos os espetáculos tinha "vontade de vê-la pelas costas" e, embora compreendesse a sua importância na peça, nada conseguia fazer.

Depois de comentar novamente com ele a situação e estabelecer os objetivos do personagem, propus que ele escrevesse uma carta. Logo surgiu o primeiro problema: a quem deveria ele escrevê-la? É que o principal objetivo do personagem era bastante complicado. Tratava-se de uma artimanha cujo segredo não podia ser revelado a nenhum dos personagens da peça. Tivemos pois, que inventar um "amigo do peito" a quem o homem pudesse confiar o segredo e, sobretudo, pedir conselhos, visto que o seu plano de ação era arriscado e exigia muito raciocínio, sangue frio e capacidade de fingir bem a situação engendrada. A escolha do hipotético amigo levou algum tempo, porque o ator procurou avaliar todos os riscos de confiar o seu segredo a esta ou àquela pessoa.

Uma vez decidida a escolha, o ator recapitulou a situação e os objetivos:

1) Quero esmagar aquele sujeito. Para poder vingar-me dele, preciso criar uma trama bem engenhosa para que ninguém possa adivinhá-la antes e descobrir o seu autor depois da execução do plano. Vou submeter o meu plano à opinião do meu amigo.

2) Vou pedir que ele me diga se não acha os riscos demasiados e se, na sua opinião, valeria a pena arriscar.

Foi aproximadamente nessa base que o ator escreveu a carta. Quando ele a terminou, eu logo entrei num diálogo improvisado com ele, na qualidade de destinatário, sobre o assunto da carta.

Um trecho da cena em questão foi representado logo em seguida (*É óbvio que o texto não pôde ser improvisado por ter sido decorado pelo ator e repetido em muitos espetáculos*).

Em resultado desse trabalho, o ator disse que não somente encontrou resposta a muitas das suas dúvidas, como também percebeu o complicado e contraditório estado emocional do personagem, o que despertou nele um grande interesse pela cena.

Outros atores do elenco também experimentaram durante as aulas o efeito desse recurso, usando para esse fim igualmente as cenas da peça. Aplicando os resultados obtidos ao seu trabalho cotidiano, nos espetáculos, tiveram a impressão de terem melhorado a sua interpretação.

Não se tratava de trabalho com o fim específico de corrigir o espetáculo, e sim de meras experiências demonstrativas para familiarizar os atores com esse novo recurso, mas mesmo assim constatamos mais uma vez a sua utilidade prática, pois, como já dissemos, o processo de escrever uma carta em nome do personagem também é uma improvisação livre dentro das "circunstâncias propostas". Falta-lhe, evidentemente, a ação física da cena, mas é exatamente isso que se completa, logo em seguida, pela improvisação total da cena por meio da "Análise Ativa".

Há mais uma vantagem no uso da carta antes de entrar na improvisação da cena. Muitos atores não possuem o dom do improviso, ou então ignoram a sua capacidade de improvisar, pois muitos dos nossos atores nunca tiveram contato com esse método. Seja como for, a obrigatoriedade da improvisação nesse trabalho os constrange de antemão: "Será que vou me expor ao ridículo? " Entrando com esse pensamento no trabalho da "Análise Ativa" eles se condenam a um fracasso inevitável.

Comparem isso com o convite de apenas escrever uma carta. Ninguém obriga o ator a coisa alguma, ninguém o corrige, nem o critica durante o trabalho, ele sente-se isolado até dos olhares curiosos dos colegas e completamente livre na sua criação. É com esse espírito de espontaneidade que ele entra em seguida, na improvisação da "Análise Ativa" já preparado para esse trabalho pela improvisação da carta.

Como exemplo mais concreto do uso desse recurso, quero contar como foi feito por um grupo de atores o trabalho com a cena de Tatiana e Têterev, no fim do segundo ato de "Os Pequenos Burgueses" de M. Gorki. Procurarei exemplificar não somente os bons resultados obtidos, mas também alguns verdadeiros fracassos, e tentarei explicar o que os causou.

Eis o texto que usamos para os nossos exercícios.

TÊTEREV – (*De repente nota a figura de Tatiana no canto da sala*). Quem está aí?

TATIANA – Sou eu . . .

TÊTEREV – Você? Hum . . . tive a impressão que . . .

TATIANA – Não, sou eu . . .

TÊTEREV – Compreendo. Mas por quê é que você está aqui?

TATIANA – (*Baixo, mas com clareza e precisão*). Porque eu não tenho nem com quê, nem para quê viver. (*Têterev dirige-se para ela com passos tranqüilos e em silêncio*) E eu não sei por quê estou cansada, por que sinto tanta angústia, você compreende . . . Uma angústia que quase chega a um horror. Tenho vinte e oito anos e tenho vergonha . . . vergonha de me sentir tão fraca . . . tão inexistente. Dentro de mim está tudo vazio . . . Tudo secou, ardeu, ardeu tudo. Eu sinto. Eu sinto isso. Foi acontecendo pouco a pouco, foi crescendo . . . um vazio. Mas por que é que estou lhe dizendo tudo isso?

TÊTEREV – Não entendo . . . estou muito, muito bêbado. Não entendo nada, nada . . .

TATIANA – Ninguém me fala como eu quero . . . Eu tinha esperança que ele começasse a falar . . . Esperava muito tempo, esperava em silêncio. Mas essa vida . . . essas brigas . . . essa mesquinharia . . . essa vulgaridade . . . tudo me esmagou. Insensivelmente. Me esmagou. E eu não tenho mais forças para viver. Em mim até o meu desespero é impotente . . . Estou começando a sentir o horror. Agora, neste momento, eu sinto horror.

A rubrica do autor antes do monólogo de Tatiana: "BAIXO, MAS COM CLAREZA E PRECISÃO", levou o diretor da peça à idéia de que, durante o seu monólogo, Tatiana não podia exteriorizar as emoções naturais para uma situação dramática como aquela. Por isso ele decidiu que todo o monólogo devia ser dito em "tom branco", aparentemente inexpressivo. Aceitamos inteiramente essa idéia para o nosso exercício e procuramos justificá-la na nossa análise.

Através de um rápido raciocínio chegamos à conclusão de que o "tom branco" de Tatiana só poderia ser resultado de uma contradição. Por um lado, assombrada pela notícia que acabou de ouvir, anunciada pelo próprio Nil, sobre o seu casamento próximo com Pólia, ela certamente passou por muitos momentos de tortura de ciúme, de dor, talvez por um acesso de cólera, de ódio. Por outro lado, logo em seguida, ela chegou à decisão de suicidar-se. Para poder aceitar a morte como a única saída certa, ela procurou convencer a si própria da inutilidade de tudo na vida, inclusive do seu amor a Nil, e chegou a acreditar nisso.

Não vou entrar em todos os detalhes psicológicos da cena (*por exemplo, teria sido ela sincera na sua decisão de morrer, se acabou tomando um veneno tão fraco?*), porque a nossa intenção foi apenas experimentar o recurso "carta" sobre uma situação contraditória: "Minha decisão de morrer é irrevogável", e ao mesmo tempo: "Ah, se eu pudesse viver e ser feliz com Nil!"

Assim chegamos à conclusão de que a intérprete do papel deveria procurar acreditar (*adquirir a "fé cênica"*) no que acabou acreditando Tatiana, ou seja, na sua indiferença para com as causas que a levariam ao suicídio. Isso obrigaria a atriz a aceitar a existência simultânea das duas sensações de Tatiana, diametralmente opostas: ela constataria a profundidade do seu sofrimento, mas instantaneamente reagiria rejeitando a sensação, negando-a com inesperada facilidade "porque já estaria morta!" Predominando esta última sensação, Tatiana vai falar num "tom branco" através do qual o espectador não poderá deixar de sentir o seu sofrimento recalcado.

É completamente impossível realizar conscientemente situações como essa, de grandes conflitos interiores, com todas as suas contradições. Elas só se realizam subconscientemente, através de uma "instalação". Recorrendo a uma carta, procuramos chegar a elaborar uma "instalação" adequada.

Uma vez estabelecida a lógica da situação, uma das ouvintes do curso designada para esse trabalho, escreveu a sua carta. Como destinatário ela escolheu "um amigo de infância que se suicidara havia vários anos". Essa inesperada escolha pareceu-me muito certa porque ajudava a atriz a acreditar no seu "desligamento da vida".

Como vêm, tudo parecia favorecer o próximo trabalho da atriz: uma boa análise lógica com alguns detalhes muito úteis. E entretanto . . .

Logo depois de terminar a carta, a atriz passou à improvisação do seu monólogo. Qual não foi a nossa surpresa quando, em vez do "tom branco", assistimos a uma cena melodramática na qual, por pouco, não faltaram lágrimas e soluços.

Por que aconteceu isso? Encontramos a explicação na própria carta, nos trechos que cito abaixo.

"Breve estarei aí junto de você que deixou este mundo triste, destruído e escolheu o caminho que agora é o único que eu tenho . . . "

" . . . *minha última esperança, o Nil* (Grifo meu. E. K.) vai casar-se com Pólia . . . "

" . . . Ele era a *minha única saída*, a única porta . . . "

" . . . Quinhentas vezes pensei nele, *como iria beijá-lo, abraçá-lo e matar todo esse desejo* . . . E ele vai casar-se com a Pólia . . . "

Vejam quantas lamentações e queixas! E nenhuma palavra a favor da sua "indiferença", do seu desejo da "paz na morte"! A contradição prevista na análise lógica não fez parte da carta. É claro que, nessas condições, a pieguice que se produziu foi inevitável.

Por que aconteceu isso, embora a atriz, – por sinal, muito inteligente, – tivesse feito uma análise tão clara?

É que muitos dos nossos jovens colegas, sentimentais por natureza, adoram "sofrimentos e lágrimas do personagem" e, quando entregues à sua livre inspiração, o que sempre acontece no processo de "escrever a carta", perdem o raciocínio porque instintivamente querem conservar esse brinquedo tão querido, o sentimentalismo.

Cabe agora salientar novamente a vantagem desse recurso: se essa improvisação fosse feita sem o uso prévio da carta realmente escrita, cometendo a atriz o mesmo erro, nós, para descobrir as suas causas, teríamos que examinar todo o seu "monólogo interior" restabelecido verbalmente, o que certamente seria muito difícil, pois a atriz teria dificuldade em restabelecê-lo com precisão.

Depois de compreender o seu erro, a atriz voltou a escrever. Dessa segunda carta dou abaixo alguns trechos escolhidos.

"Meu amigo, o único de quem preciso, logo vou estar com você. *Vai ser tão bom.* É o único caminho. *Não que eu esteja me lamentando.* Oh, não! . . . (Grifos meus. E. K.)

" . . . quase pensei que Nil fosse importante na minha vida, mas não, *não é importante nem ele e nem Pólia* . . . "

" . . . o Bêbado não interessa, as coisas que ele diz *só servem para os desesperados, não é o meu caso* . . . "

" . . . Gostaria de contar por que eu resolvi ir . . . *mas não. Bobagem.*"

" . . . *É inexplicável . . . eu estou tranqüila, não é verdade?* . . . "

Notem como dentro da improvisação dessa carta, *absolutamente espontânea*, – a atriz não parou uma vez sequer para pensar sobre o que estava escrevendo, – aparece claramente a contradição da personagem. Ela força a indiferença para com o seu drama e a sua morte próxima (*frases grifadas*) e, simultaneamente, surgem fragmentos que refletem a realidade de sua situação:

" . . . quase pensei que Nil fosse importante . . . ", ou

" . . . gostaria de contar por que resolvi ir . . . ", e para finalizar uma verdadeira fusão desses dois estados emocionais:

"É inexplicável . . . *eu estou tranqüila, não é verdade?* "

Desta vez, a improvisação da cena foi muito diferente. A atriz conseguiu aquele conteúdo dramático oculto que, embora muito intenso, apenas transparecia através do "tom branco", deixando-nos perturbados diante da sua aparente calma.

Continuando o trabalho, sempre com cartas novas, ela progressivamente melhorava a qualidade da improvisação, mas às vezes, por causa de uma só frase incompatível com a lógica da ação, o resultado era prejudicado.

Assim, no fim de uma carta muito boa em si, ela escreveu:

" . . . É muito importante eu saber por que as coisas não têm sentido quando se encaram de outra forma? "

Esse inesperado final desviou a atriz do caminho certo traçado nos trabalhos anteriores, porque a frase "É muito importante eu saber . . . " evidentemente refletiu sua grande preocupação com o estado emocional do personagem, o que novamente a levou à auto-piedade. Para explicar a causa do lapso, a atriz confessou que, enquanto escrevia, inesperadamente ficou "baratinada". Por quê? Ela não soube explicar, mas aceitou a minha hipótese: o que podia ser esse "baratinamento" se não o resultado de um empolgamento involuntário pelos problemas sentimentais do personagem? Em vez de simplesmente *pensar* ela procurou *sentir*.

Os pequenos deslises dessa espécie obrigaram-nos voltar a combater o perigo de cair no sentimentalismo.

Gostaria que esse meu conselho não fosse mal interpretado. Não pretendo aconselhar que eliminem, nesse período de trabalho, todos os sentimentos, que evitem todas as emoções, mas no trabalho preparatório pelo método da "Análise Ativa" (*inclusive nas cartas*) o raciocínio deve ter lugar predominante. Portanto, o erro não seria o fato de o ator ter emoções, mas a sua tendência de obtê-las a qualquer custo, como infelizmente, muitas vezes acontece com os atores por puro sentimentalismo, o que eu acho muito perigoso.

Quero lembrar aos leitores que já demonstrei isso no segundo capítulo deste livro com o meu próprio exemplo, contando como fiquei comovido com a minha interpretação de uma cena.

Muitos atores, percebendo, — e talvez com muita razão, — o valor e a riqueza da sua imaginação, começam a "acariciar" demais todo e qualquer fruto casual dela.

Na prática das "cartas" tive a oportunidade de constatar essa particularidade em alguns atores. Houve um caso que me parece muito ilustrativo.

Ao verificar a carta de uma atriz, chamei sua atenção para a falta de clareza em alguns pontos.

"Por exemplo", disse eu, "o que significa este traço longo que interrompe a frase no meio? "

"Significa: não me desobedeça!", respondeu a atriz.

"Mas por que você não escreveu isso claramente? "

"Porque não vejo necessidade dessa clareza. Na minha mente, símbolos e pequenas visões me comunicam muito maior clareza do que frases inteiras. O traço reto que passei na carta me deu uma idéia muito clara sobre a firmeza das intenções do personagem".

Concordei com ela, mas . . . em termos.

"Você tem razão. Na vida real, uma imagem (*um símbolo*) freqüentemente precede o pensamento e dá margem à sua formulação. É a própria natureza que se encarrega desse mecanismo. Em teatro, esse processo também pode levá-la a resultados maravilhosos, mas só se você for capaz de realizar através da sua intuição *tudo e sempre*, a começar do "símbolo" e terminando pela formulação do pensamento concreto, porque nesse caso você não precisará nem da "carta", nem da "Análise Ativa" e nem de todo o "Método" de Stanislavski. Mas se, pelo contrário, você não puder confiar unicamente no seu talento e sua sensibilidade e, portanto, for obrigada a recorrer por necessidade à "carta", ou a qualquer outro elemento do trabalho consciente, saiba que os "símbolos" não são suficientes, porque, para poder usar o seu excelente achado, o "traço reto", *usá-lo sempre e com segurança,* você terá que começar por destrinchar esse símbolo, passá-lo pelo seu raciocínio e depois, através de muitos ensaios, pouco a pouco, reduzí-lo novamente àquele "traço reto". (NOTA: *No fim do sexto capítulo o leitor poderá rever os detalhes desse processo de ampliação do símbolo e a sua posterior redução*). Sem isso, o resultado nunca será seguro: hoje o "traço" surge espontaneamente e se traduz em pensamentos (*monólogo interior*) por vias subconscientes; amanhã, não se sabe porquê, ele conserva apenas o seu aspecto material, um traço morto que não produz efeito algum, *e o ator não age em cena, ele representa.*

Na vida real, para agir certo é preciso pensar certo. Em teatro, para agir certo no lugar do personagem é preciso, em primeiro lugar, descobrir os seus pensamentos.

É isso que o ator consegue por meio das cartas. Ele pensa livremente e, enquanto escreve, fixa materialmente os seus pensamentos, podendo, em seguida, racionalizar e selecionar os resultados obtidos espontaneamente. O resultado final desse processo geralmente é uma ação clara e, (*embora freqüentemente muito complexa*), desprovida de toda confusão da invencionice psicológica. Paradoxalmente ela é simples dentro de toda a sua complexidade, como deve ter sido simples o luminoso sorriso dos primeiros cristãos enfrentando a morte na goela dos leões.(*)

Gostaria de dar um exemplo de trabalho com o uso da "carta", bem sucedido no sentido de realizar com clareza e simplicidade uma situação cênica bastante complicada. Esse trabalho foi realizado pelo mesmo grupo de atores com a cena de Helena e Têterev no terceiro ato de "Os Pequenos Burgueses".

Em muitos espetáculos nessa cena em que se revela não somente a essência do papel de Helena, como principalmente a filosofia de M. Gorki sobre o valor da vida, a maior dificuldade para várias atrizes que, até aí, tiveram feito o papel, sempre foi o monólogo que transcrevo a seguir:

(*) A complexidade dessa situação tem uma explicação científica no livro "Introdução à Reflexologia" dos Drs. Acyldo Nascimento, José Teiteroit, Fernando Carrazedo e Wilfred M. Hinds (pag. 73).

HELENA – (*Sonhadora*) Quando eu vivia na prisão era muito diferente . . . meu marido era um grande jogador de cartas . . . bebia muito e ia sempre caçar . . . eu era livre . . . não ia a lugar nenhum . . . não recebia visitas . . . vivia com os prisioneiros . . . são mesmo gente muito boa na intimidade . . . gente tremendamente engraçada, simples, delicada . . . juro! Quando eu os observava, achava incrível que um fosse assassino, outro ladrão, outro outra coisa qualquer . . . às vezes eu perguntava: "Você matou? – "Sim, mãezinha Helena Nicoláievna, matei, que é que se vai fazer? " Me parecia que esse assassino tinha deixado cair sobre si a culpa de um outro . . . que ele era uma pedra jogada por uma força estranha . . . Eu comprava tudo quanto era revista, livro . . . dava tabaco, vinho . . . mas só um pouco! . . . Nos passeios eles jogavam bola, amarelinha . . . Palavra de honra! Às vezes eu lia uns livros cômicos e eles riam como crianças . . . Comprei passarinhos, cada cela tinha uma gaiola . . . Eles adoravam os passarinhos, como me adoravam a mim também . . . Ficavam muito contentes quando eu punha uma blusa vermelha, amarela . . . eles adoravam as cores berrantes e alegres . . . e eu me vestia, só para agradá-los, da maneira mais vistosa possível . . . (*Suspirando*) Era bom estar com eles . . . Não senti passar aqueles três anos, e quando um cavalo matou o meu marido, acho que chorei menos por ele do que pela cadeia . . . Mas aqui nessa cidade, não . . . Não vivo bem, não . . . Esta casa tem alguma coisa de mau . . . Não são as pessoas que são más . . . é outra coisa . . . estou me tornando muito triste . . ."

O que confundia as intérpretes do papel era aquela rubrica: "SONHADORA". Atrás dela as atrizes dificilmente percebiam o verdadeiro objetivo do personagem, e o monólogo se tornava uma gratuita recordação poético-melancólica.

No nosso trabalho, antes de começar a carta, procuramos ver a cena dentro da clareza e da simplicidade a que me referi antes.

Partimos da pergunta:

"O que é que Helena está fazendo na cena do monólogo? ", e respondemos simplesmente:

"Ela está contando a Têterev um caso da vida dela".

"Para quê? "

"Para ilustrar como a felicidade é possível, mesmo num ambiente de máxima desgraça humana".

"Por que ela quer ilustrar isso? "

"Porque quer compreender, e talvez, remediar a situação absurda em que se encontram todos na casa de Bessemenov".

Depois disso só faltou improvisar a ação "extra-cênica", o que a atriz fez escrevendo uma carta a Têterev.

Veja como essa lógica tão simples se refletiu na carta:

"Têterev. Você é um homem inteligente. Eu acho, aliás, que é inteligente demais. Então me explique uma coisa. Por que não se pode ser feliz? Eu não consigo compreender. Veja Tatiana. Ao que sei, na vida dela não aconteceu nenhuma desgraça tão grande a ponto de levá-la a tentar o suicídio. A perda de um noivo, bobagem. Se perdeu é porque não era destinado a ela, é porque tem um outro melhor por vir.

A desgraça de toda essa gente aqui nesta casa me dá raiva e eu não sei o que fazer por eles. Eu sou imensamente feliz e é muito simples, é só amar a vida. Parece que ninguém percebe que isso é a base da felicidade. Eu percebi isso há muito tempo, e num ambiente que, francamente, se eu te contar, você não vai acreditar, mas eu juro, aquele tempo era bom. Tudo era tão maravilhoso e não se interrompia como aqui. O tempo passava e a gente nem sentia. Os dias eram vividos por gente que como eu amava a vida e o prazer acima de tudo. Me explique, Têterev, faça eu compreender o que se passa. Veja . . ."

Neste ponto ela interrompeu a carta e passou à improvisação da cena.

Quem quiser examinar essa carta do ponto de vista de todas as "circunstâncias propostas" da peça ficará maravilhado, como eu fiquei, com esse resultado: no ato tão espontâneo como escrever uma carta, a atriz incluiu resumidamente quase todos os elementos necessários para a interpretação da cena, dentro de todas as características do personagem e das suas relações com os outros, com Tatiana, Têterev, os Bessêmenov, etc.

E note: a carta não levou mais de dez minutos e foi escrita sem uma pausa sequer, o que exclui totalmente a hipótese de texto elaborado de antemão.

É preciso também salientar um detalhe muito importante dessa carta. Ela termina assim: "Me explique, Têterev, faça eu compreender o que se passa. Veja . . . "

Este final e, principalmente, as reticências depois da palavra "Veja" formam uma ligação da carta com o objetivo do monólogo: "Eu quero compreender e, por isso, vou te explicar", o que automaticamente elimina aquela tendência de melodramatizar o início: (*sonhadora*) Quando eu vivi na prisão era muito diferente . . . etc.

A ligação do final da carta com o início da improvisação da cena é um fator muito importante. Como já disse, o ator, logo que termine a carta, deve passar à improvisação sem demora, para não interromper a linha de ação. Imaginem então como é importante a fluência dessa passagem.

Quando o ator, por descuido ou por falta de experiência, não consegue estabelecer essa ligação por melhor que seja o teor de sua carta, ele entra na improvisação da cena vacilante, e às vezes não chega a restabelecer a linha de ação.

É evidente que essa falha torna-se menos prejudicial quando se usa um "diálogo do personagem com o destinatário da carta" antes de começar a improvisação da cena.

Durante o trabalho com a última cena tivemos a oportunidade de experimentar esse recurso mais detalhadamente. Julgo útil descrever aqui um pequeno trecho dessa experiência.

Desta vez, quando a atriz terminou a carta, passamos ao diálogo improvisado no qual eu assumi o papel de Têterev. Além de dialogar com ela na base da carta, – cujo sentido geral eu conhecia, – procurei provocá-la com perguntas e insinuações referentes a alguns detalhes importantes das "circunstâncias propostas" da peça. Assim nesse diálogo apareceu um detalhe que, até então foi pouco explorado pela atriz, tanto nas suas cartas, como nas improvisações: o ódio que Helena tem dos que impedem a felicidade da vida, dos que a oprimem.

Improvisando o papel de Têterev, procurei provocar esse ódio. Num dado momento perguntei:

"O que é que você faria com eles, se tivesse o poder? "

"Mandaria todos eles para os trabalhos forçados na Sibéria! Que eles aprendam lá a serem felizes!", respondeu ela furiosa.

Isso, naturalmente, deu um novo impulso emocional à improvisação da cena. O elemento que introduzi não somente completou a ação com um detalhe faltante, como também estimulou a imaginação da atriz e comunicou à cena um ritmo novo, mais excitante.

Se tivéssemos gravado os dois últimos exercícios, – o que, infelizmente não foi feito, – teríamos registrado, com absoluta evidência, a diferença entre os dois "tempo-ritmos".

Durante os trabalhos com esse grupo experimental (*é assim que passamos a chamá-lo*), sempre procuramos esclarecer todas as dúvidas, por mais elementares que fossem, relacionados com o método em experiência.

Entre elas surgiu uma dúvida muito séria: não poderia o recurso da "carta" ficar gasto e até inutilizado pelos possíveis abusos na sua exploração? Não aconteceria com ele o que acontece que os antibióticos cujo efeito sobre os micróbios enfraquece devido aos abusos?

É bem possível. Tomar antibióticos no caso de um simples resfriado. é tão insensato como "escrever uma carta" para esclarecer porque o personagem sente fome depois de passar 24 horas sem comer.

Nas situações simples, nas quais, para resolver o problema cênico, é suficiente usar uma boa "visualização" e um "monólogo interior" adequado, elementos estes resultantes de uma rápida "instalação", o uso constante da "carta" poderia levar esse recurso à sua irremediável mecanização.

Mas não vejo razão para se privar do seu auxílio por mera prudência, quando encontramos problemas, embora simples, mas difíceis de se resolver por outros meios. Por exemplo, quando o ator trabalha num ambiente que o constrange ou distrai (*muitas pessoas, muito barulho*) e não consegue abstrair-se dele.

Em resumo, usem a "carta" sempre que tiverem dificuldades com outros recursos, mas nunca como um elemento obrigatório no seu trabalho.

Uma outra dúvida que surgiu durante os trabalhos foi a possibilidade ou não de usar as cartas nos espetáculos ou nos ensaios mais adiantados. "Como é que se pode escrever uma carta nos últimos momentos, antes de entrar em cena? "

Realmente, não há nem possibilidade nem necessidade de fazer isso. Como todo e qualquer elemento do "Método", a "carta" também passa pelo processo de condensação através das repetições nos ensaios, exatamente como acontece com a "visualização" e o "monólogo interior". O uso desses elementos no início do trabalho, como se lembra o leitor, exige muito tempo, mas com o correr dos ensaios eles se sintetizam, transformando-se finalmente em visões concentradas ao máximo, em símbolos ou exclamações em vez de frases completas.

É isso que o ator utiliza no último momento antes de entrar em cena. Ele não precisa escrever, basta que na sua mente surja um desses símbolos para que o efeito da carta volte totalmente.

E finalmente mais uma dúvida: ao escrever uma carta, é necessário escrevê-la realmente, usando para isso um papel, um lápis, etc. ou seria suficiente fingir escrever, não usando objeto algum? O que seria preferível?

Quando a carta é usada como um exercício de imaginação, é óbvio que não se deve usar objetos reais, deixando tudo à imaginação do aluno. Mas quando ela é empregada como um recurso no trabalho do ator, tudo depende das "circunstâncias propostas", cuja lógica deve indicar a maneira certa.

Nessa escolha o mais importante é criar condições que possam ajudar o ator a acreditar que, ao escrever, ele age realmente como o personagem dentro das "circunstâncias propostas".

Por exemplo, nos exercícios com uma cena de loucos, que fizemos com um grupo de atores, preferimos não usar objetos reais, porque assim conseguimos colocar a ação dos personagens completamente fora da realidade de gente normal. O ator acreditava mais na lógica do comportamento de um demente quando ele próprio dobrava um papel invisível ou molhava com a língua a ponta de um lápis imaginário.

É claro que no trabalho com uma peça realista esse procedimento seria contraproducente. Mas às vezes problemas práticos do trabalho obrigam o diretor a alterar essa ordem. Por exemplo, mesmo que o material do trabalho exija uma carta imaginária, o diretor pode preferir que seus atores escrevam realmente, isto para poder verificar em seguida o texto escrito, como fizemos nas nossas experiências com "Os Pequenos Burgueses".

Para finalizar este capítulo, em vez de resumir o seu conteúdo e comentá-lo pessoalmente, prefiro citar o trecho inicial da carta que recebi do diretor do Grande Teatro Dramático de Leningrado, G. A. Tovstonógov.

"... Com muito interesse li o seu trabalho. Parece-me muito importante que você procure compreender em profundidade o processo criador em teatro, partindo do ponto de vista de K. S. Stanislavski, "redescobrir para si" o seu Método, encontrar seu próprio caminho, seus próprios passos dentro do processo criador.

Achei muito interessante o recurso de "escrever cartas". Esse recurso ajuda a realizar a "laminação" (*a sobreposição sucessiva das camadas – E. K.*) da vida psíquica do personagem, dá a possibilidade de disciplinar, concretizar os pensamentos do personagem, permite verificar a justeza do "monólogo interior" do ator, e finalmente, estabelece a lógica da conduta do personagem, os motivos de seu comportamento ... "

DÉCIMO CAPÍTULO

Para finalizar o meu livro gostaria de falar do que considero o ponto culminante de todos os anseios de qualquer ator que se preze e que seja digno de exercer a sua arte. Quero falar da comunicação essencialmente emocional.

Para começar, proponho que nos coloquemos, de propósito, diante de uma possível dúvida do leitor: por que devo preocupar-me em usar especialmente a comunicação emocional, se a improvisação dentro da "Análise Ativa" e a conseqüente "Instalação" me revelam todos os pensamentos e as emoções do personagem e, portanto, me possibilitam a comunicação emocional com o espectador automaticamente?

Procurando esclarecer essa dúvida, – aliás muito lógica, – devo lembrar ao leitor, em primeiro lugar, que no fim do quarto capítulo citei um exemplo de comunicação puramente emocional testemunhada pelo Dr. Bernardo Blay, exemplo este que ele expôs numa conferência sobre esse tema. Terminei a descrição do exemplo por confessar a minha profunda inveja dos que possuem o dom de comunicação puramente emocional, pois tenho certeza que, se o tivesse,poderia realizar verdadeiros milagres no meu trabalho.

Mas aquele exemplo foi extraído pelo Dr. Bernardo Blay da sua prática, da própria vida. Falta saber se exemplos semelhantes existem na prática de teatro e, em caso positivo, verificar quais são os efeitos que a comunicação puramente emocional causa sobre o espectador.

Tratando-se de um problema muito complicado, procurarei narrar detalhadamente um caso que a meu ver é uma prova da existência da comunicação puramente emocional em teatro.

Eu tive o prazer de encontrar aqui, em São Paulo, um ator russo que considero um dos atores geniais da nossa atualidade. Trata-se de I. M. Smoktunovski que eu vi pela primeira vez no papel de príncipe Michkin, na encenação de "O Idiota" de Dostoievski, no Grande Teatro Dramático em Leningrado. Até agora, depois de muitos anos, ainda considero aquele espetáculo o melhor entre todos que vi na minha longa vida.

Mais tarde eu vi esse ator em vários filmes, como "Hamlet", "Tio Vania", "Crime e Castigo" e finalmente em "Tchaikovski".

Assistir a esses filmes foi para mim um imenso prazer estético que senti, como um simples espectador. Mas, além de espectador, eu sou ator e professor de arte dramática. Por isso, não podia deixar escapar a oportunidade de me encontrar com esse ator, e mais uma vez, procurar compreender como funciona um gênio.

Eis um trecho do diálogo que tive com I. M. Smoktunovski.

EU – Sou partidário da tendência em teatro atual, que obriga o ator a comunicar-se com o espectador preferivelmente por meios emocionais. O que é que você pensa a esse respeito?

I. M. S. – Estou de acordo com você. "Se você não estiver ardendo, não poderá inflamar ninguém", dizia o falecido poeta russo Iessenin. Mas a comunicação em teatro não deve ser apenas emocional. Em teatro deve estar sempre presente uma idéia apaixonada.

EU – Certo, mas a própria expressão que você acaba de usar – uma idéia apaixonada, – pressupõe a alta emocionalidade da idéia e, portanto, a obrigatoriedade da presença de emoções extremamente agudas na comunicação com o espectador.

I. M. S. – Claro, mas nunca com ausência da idéia, do pensamento.

EU – Certo. Mas me parece que você mesmo deu um exemplo de comunicação puramente emocional, isto é, *comunicação em que o espectador não podia, de maneira alguma, constatar a presença de um pensamento, mas constatava e sentia a presença de muitas emoções contraditórias.*

I. M. S. – Onde e quando isso aconteceu?

EU – Estou falando de sua última cena no filme "Tchaikovski". Você faz essa cena, quase toda de costas para a platéia (*para a câmara*). Nós não vemos o seu rosto, vemos apenas suas costas. Que fez você para que nós, na platéia, tivéssemos sentido a sua morte próxima? Porque enquanto eu estava olhando para as suas costas, houve um momento que estremeci e pensei de repente (*mesmo agora me lembro perfeitamente como isso se passou*): "Este homem está morrendo!" Qual não foi o meu espanto quando, exatamente naquele momento, ouvi a voz do locutor do filme: "Oito dias depois deste concerto Tchaikovski faleceu". Para mim essas palavras foram apenas uma confirmação do que *eu já tinha adivinhado olhando para as suas costas.* Entretanto, você estava regendo a orquestra com grande enlevo, com muita vida. Como você conseguiu revelar ao espectador essa imensa complexidade das emoções de Tchaikovski?

(*Em vez de dar uma resposta direta, Smoktunovski fez uma pergunta*).

I. M. S. – O que era a música para Tchaikovski?

EU – Em primeiro lugar, a vida . . .

I. M. S. – A vida, certo! Mas, quer dizer, a morte também?

EU – Naturalmente. Mas acha que Tchaikovski poderia estar pensando na morte exatamente naquela hora?

I. M. S. – Não! Ele estava pensando na vida. Eu estava regendo uma orquestra real de cento e vinte músicos de primeira categoria. Sentia-me extremamente agitado e absorvido pela música.

EU – Agora compreendo ainda melhor porque a sua "absorção" tomou todos os nossos sentidos e nos fez perceber desde o início da cena final a alegria da criação artística, a alegria da vida.

Continuamos a sentir a vitalidade de Tchaikovski mesmo quando você ficou de costas para nós, sentíamos isso em cada movimento de seus braços, de suas mãos que, com extrema ternura, convidavam os instrumentos a entrar.

Um ator, sentado na platéia, poderia apreciar esse lado da sua interpretação como uma excelente solução para um problema cênico relativamente claro: a alegria de viver através da criação artística. Ele até poderia imaginar quais foram os meios que você usou para a realização da cena: o seu "monólogo interior" e a sua "visualização".

Mas parece-me que para o mesmo ator-espectador nunca poderia ficar claro o que você fez para que ele, simultaneamente, com a sensação de alegria da vida, chegasse a sentir certa inquietude que evidentemente emanava das suas costas, pois para mim foi indubitável que eu senti a morte próxima de Tchaikovski nas linhas de suas costas.

Poderia você contar o que se passava no seu íntimo durante aquela cena – seus sentimentos, seus pensamentos?

I. M. S. – Foi um resultado natural da síntese da vida e da morte. Tchaikovski adorava a vida, mas sabia que ele estava muito doente.

EU – Perdoe a minha insistência, mas eu preciso compreender: quando Tchaikovski estava regendo a orquestra, ele não estava pensando na morte?

I. M. S. – Não, ele estava pensando na vida.

EU – Portanto, a idéia da morte só poderia estar no seu subconsciente?

I. M. S. – (*depois de uma pausa*) Sim, é possível . . . Olha, eu não quero desiludi-lo, – no fundo você tem razão, – mas eu sou partidário de soluções mais claras, mais simples.

EU – Compreendo. É bem próprio do seu talento encontrar soluções simples para situações de extrema complexidade. Basta por exemplo que pela sua cabeça passe um pensamento: "Síntese da vida e da morte", para que você fique instantaneamente inflamado por essa idéia e que, logo em seguida, a transforme intuitivamente em ação cênica extremamente complexa e contraditória e, exatamente por isso, absolutamente humana.

Se eu ainda insisto, é apenas porque estou preocupado com as dificuldades dos atores que possuem muito menos talento que você; porque, não apenas entre meus alunos, mas também no meio da maioria dos nossos atores profissionais, não há preparo suficiente para enfrentar todas as sutilezas da dramaturgia de alto valor psicológico e principalmente para realizar aquilo que você consegue com tanta facilidade – "a comunicação emocional".

Aproximadamente neste ponto interrompemos o nosso diálogo.

Eis, pois, um exemplo de comunicação puramente emocional dentro da arte dramática. Os leitores poderão lembrar-se de outros exemplos, como o já citado exemplo de Laurence Olivier em "Ricardo III", ou do ator russo I. Pevtsov em "Aquele que leva bofetadas", e talvez, de alguns outros gigantes da arte de teatro.

É evidente que sempre haverá uma grande diferença entre a interpretação de um desses gênios e a de um ator chamado "médio", por mais que esse último se esforce no uso da "Análise Ativa".

Mas teríamos nós o direito de cruzar os braços, alegando simplesmente que o privilégio do milagre da comunicação emocional pura só pertence aos poucos "eleitos"? Não seria um erro considerar que devemos dar-nos por satisfeitos com os resultados que conseguimos através da "Análise Ativa" dentro dos moldes que descrevemos no sétimo e oitavo capítulos?

E se tentássemos descobrir meios seguros para ampliar ainda mais o contato com o nosso subconsciente? Por exemplo, como poderia *o ator repetir conscientemente* o processo da própria natureza – o recalque do passado que, posteriormente, fizesse parte da sua vida psíquica, *influindo subconscientemente* sobre seu comportamento?

Mas, para isso, em primeiro lugar é preciso compreender o que significa "recalcar o passado". Como se processa o "recalque"?

Todos esses problemas e a "maldita necessidade de sempre procurar explicar o inexplicável" me levaram a uma série de experiências, em parte já descritas no meu livro "Introdução ao Método da Ação Inconsciente".

É preciso que eu comece por abrir, mais uma vez, parênteses, confessando um erro na terminologia que usei naquele livro.

A ação humana é sempre consciente. Ela só pode ser resultado da conscientização dos processos psíquicos que, freqüentemente, se realizam no nosso subconsciente. O que realmente podemos, às vezes, chamar de inconsciente é o nosso comportamento, ou seja, o aspecto exterior da nossa ação, que nem sempre é passível de raciocínio lógico, como por exemplo, o aspecto das costas de I. M. Smoktunovski na cena final do filme "Tchaikovski".

Para compreender a mecânica desses processos psíquicos, recomendo calorosamente a meus leitores o livro intitulado "Introdução à Reflexologia" de autoria dos doutores Acyldo Nascimento, José Teitelroit, Fernando Carrazedo e Wilfred Hinds. No correr deste capítulo pretendo referir-me freqüentemente a exemplos e explicações daquele livro tão esclarecedor para nós, atores.

O relatório de uma das aulas realizadas em 1958 no "Actor's Studio" em Nova Iorque pela primeira vez me fez sentir a necessidade de pesquisar a possibilidade de encontrar um método que permitisse ao ator agir exatamente como agimos nós contemporaneamente, isto é, sob a permanente influência da nossa vida interior, do nosso subconsciente. Este fator a meu ver forma, hoje em dia, os traços característicos do homem atual, traços que poderíamos chamar de sua "esquisitice normal", ou, se quiserem, sua "anormalidade costumeira". Sem ela, um homem deixa de ser tipicamente atual.

O autor relata o comentário de Elia Kazan numa aula sobre a cena de Otelo e Iago, onde dois participantes do "Studio" acabavam de usar como material para o exercício um caso da vida real, a fim de ilustrar como um violentíssimo sentimento de ciúme pode surgir inesperadamente.

Eis o que ele contou:

" . . . Lembro-me de um incidente que aconteceu há alguns anos numa festa em casa de amigos. Entre os convidados havia um jovem casal: ela era o próprio modelo de mulher alegre, risonha, expansiva em sociedade; ele era um destes tipos, vocês sabem, dotado de uma imensa "fisicalidade", grande, todo músculo. Tinha se casado novamente, depois de uma primeira união infeliz com uma mulher que fora embora com um outro, e isso acabara em divórcio.

O ambiente era alegre e calmo, e ele participava de corpo e alma. Era ciumento? Violento? Certamente não. E entretanto . . .

Eis que na euforia geral um rapaz põe a mão sobre o ombro de sua mulher . . . O homem se aproxima, levanta a mão do outro e a deixa cair. O outro ri e coloca de novo a mão sobre o ombro da moça, que também se põe a rir. O homem torna-se uma fera, intima o outro a retirar a mão. Ele não tira. O divertimento era geral. O homem tira do bolso um canivete, abre-o e atravessa a mão do seu "rival" . . ."

Se o personagem da narração de E. Kazan não era ciumento por natureza, é evidente que ele agiu sob o efeito de alguma coisa que ele próprio ignorava, pois não havia nenhum motivo plausível para tanta violência.

Que faria eu, ator, se me fosse proposto interpretar essa cena?

Em primeiro lugar, procuraria imaginar as circunstâncias que pudessem levar o personagem a essa inexplicável explosão de ciúme.

Por isso, procurei imaginar o seu passado. Imaginei o que aconteceu no seu primeiro matrimônio: a traição da mulher, toda a tortura do ciúme, toda a vergonha e desonra do marido enganado e finalmente o divórcio e o ardente desejo de esquecer a sua desgraça. Mais tarde ele consegue esquecer, porque encontra uma mulher que é pura, sincera, cândida e por isso bem entendido, digna de toda a confiança. Ele se casa. Pergunte a ele se tem alguma dúvida a respeito de sua nova esposa, e ele lhe responderá, com a absoluta sinceridade, que neste casamento não há e nem nunca haverá lugar para ciúme.

E entretanto, foi suficiente um pretexto insignificante para que, do fundo do seu subconsciente, irrompesse *o esquecido sentimento* – o ciúme.

Portanto, o ciúme continuou existindo no seu subconsciente mesmo depois do segundo casamento, mas o personagem ignorava a sua existência.

O meu raciocínio me pareceu muito certo. Assim sendo, meu primeiro problema seria conseguir uma “instalação” para improvisar uma cena do primeiro matrimônio:

“Situação” – casamento, muito amor e de repente a inesperada traição da mulher.

“Necessidade” – lutar pela sua felicidade apesar dos obstáculos intransponíveis – a mulher fugiu com outro.

“Atitude” – “Que faria eu nessas condições? ”

O resultado desta “instalação” evidentemente seria improvisação de uma cena de ciúme violento.

Portanto, o problema não seria tão difícil.

Mas se o personagem realmente conseguiu esquecer, recalcar as emoções do seu passado e, depois agiu sob a influência inconsciente desses acontecimentos, como poderia eu, ator, *encaminhar-me conscientemente* no sentido de passar pelo mesmo processo de recalque para poder agir sob o seu efeito?

Na vida real esses processos realizam-se independentemente da vontade do indivíduo.

É muito esclarecedor um caso que K. S. Stanislavski conta nas suas recordações sobre alguns encontros com Anton Pávlovitch Tchekov. Casualmente, sem nenhum objetivo didático, ele dá exemplo brilhante da influência do passado sobre o comportamento de uma pessoa.

“. . . Nas minhas visitas a Anton Pávlovitch, a gente se sentava, batia papo. Ele, sentado no seu confortável divã, dava suas tossidelas, de vez em quando levantava a cabeça para dar, através do pince-nez, uma olhada na minha direção.

Naqueles momentos *eu me sentia muito feliz e alegre,* porque, ao entrar em sua casa, *esquecia todas as encrencas* havidas antes da minha chegada (*Grifos meus – E. K.*). E, de repente, aproveitando um momento de silêncio, Tchekov disse: “Escute, você está com cara meio esquisita. Que foi que aconteceu? ”

Portanto, apesar da sinceridade da alegria e prazer do encontro com A. P. Tchekov, havia no comportamento de Stanislavski algo que ele próprio

ignorava, mas que foi percebido por Tchekov. Só depois da sua observação foi que Stanislavski pôde constatar as causas do seu comportamento um tanto estranho.

Suponhamos que essa pequena e relativamente simples cena fizesse parte de uma peça. De que maneira o ator usaria os elementos do “Método” para poder agir realmente sob a influência das encrencas daquele dia?

Provavelmente o ator faria um “laboratório” sobre os desagradáveis acontecimentos e, através dessa improvisação, obteria o mau humor. Mas o mal é que ele não poderia começar com mau humor a cena em que deveria aparecer *sinceramente* alegre graças ao prazer do seu encontro com Tchekov.

Como poderia ele esquecer o recém-adquirido mau humor e, de repente, entregar-se sinceramente à alegria do encontro? E, além disso, a sua alegria, embora sincera, deveria ter aspecto um tanto duvidoso, para que Tchekov pudesse notar o seu estado psíquico. Como fazer isso? Pois um ator decente não iria simplesmente fingir a alegria.

Como vêem, mesmo numa cena aparentemente simples como essa o ator pode encontrar grandes dificuldades.

E como iria ele resolver o problema, muito mais complicado, de outro caso que Stanislavski conta nas mesmas recordações?

“. . . Eu me encontrava no meu camarim em companhia de Anton Pávlovitch Tchekov quando entrou um amigo meu, homem jovial e alegre, considerado no nosso meio como sendo uma pessoa um tanto leviana.

Durante a permanência do homem no meu camarim, Anton Pávlovitch ficou a observá-lo muito sério, não tomando parte da nossa conversa. Depois da saída do homem, Anton Pávlovitch, muito pensativo, várias vezes aproximou-se de mim e fez muitas perguntas a respeito do meu amigo. Quando eu perguntei sobre a razão da sua curiosidade, ele respondeu:

– “Escute, você não está vendo que ele é um suicida?!”

“Essa inesperada afirmação me pareceu até muito engraçada. Imaginem com que enorme espanto eu me lembrei disso quando, alguns anos mais tarde, soube que o meu amigo tinha se suicidado”.

Para interpretar essa cena o ator deveria, como no caso de Elia Kazan, recorrer à sua imaginação para criar logicamente o passado do personagem.

Que aconteceu na vida desse homem, que o tinha levado ao estado psíquico percebido por Tchekov? Por que a sua jovialidade, tão evidente e indubitável para todo o mundo, resultou sendo apenas uma capa que encobria sua permanente angústia, ignorada por ele próprio? Ou acham que sempre sentia a presença de sua angústia, mas aprendeu a ocultá-la dos outros? Não, não acredito, porque ele nunca conseguiria enganar com a sua alegria fingida um homem tão sensível e inteligente como Stanislavski.

O que deve ter acontecido com ele foi muito diferente: diante de uma imensa e insuportável mágoa que sofreu, – por exemplo, a morte da única mulher que amou, – a própria natureza veio para socorrê-lo, apagando na sua consciência tudo que causou o seu sofrimento e substituindo o seu passado por uma nova realidade subjetiva – a alegria de viver. Mais tarde, algum acontecimento novo deve ter feito com que o passado, com todos os seus sofrimentos, ressurgisse na sua consciência, culminando com o seu suicídio.

Não se trata de imagens sentimentais para evitar uma explicação precisa sobre um assunto tão complicado. O que expus numa forma bem primitiva é plenamente confirmado pela psicologia reflexológica.

Para demonstrar isso dou abaixo alguns trechos do já citado livro, "Introdução à Reflexologia".

1) Pavlov define o reflexo como "um elemento de adaptação constante do organismo em relação ao meio que o circunda; adaptação esta que permite a este organismo um estado de equilíbrio com o meio". (*Pag. 18*)

2) Reflexos são todos os atos do organismo que surgem em resposta a estímulos dos receptores e que se realizam com participação do sistema nervoso central, incluindo no estado normal sua seção superior: o córtex cerebral. (*Pag. 177*)

3) . . . todos os fenômenos psíquicos, por complexos que sejam, têm por base material o *sistema de conexões temporárias* do córtex cerebral. A formação e o funcionamento destas conexões temporárias permitem que as funções psíquicas possam influir sobre a atividade humana, regular e dirigir os atos do homem e *influir sobre a forma como ele reflete a realidade objetiva.* (*Pag. 46*)

4) A dinâmica da Atividade Nervosa Superior (*os processos que se realizam no córtex e no subcórtex cerebrais*) foi objeto de exaustivo estudo da Escola Pavloviana, revelando-se pouco a pouco a complexa dinâmica dos *dois processos fundamentais – Excitação e Inibição* (*das células do córtex e subcórtex cerebrais – E. K.*). (*Pag. 38*)

5) *Nenhum processo psíquico pode surgir* por si mesmo, *sem que atue sobre o cérebro uma determinada excitação.* (*Pag. 55*)

6) *Excitação e Inibição se completam, se substituem reciprocamente. Ao cessar a excitação* num determinado foco, *a inibição a substitui;* insinua-se no intervalo de tempo entre dois momentos excitatórios, apaga os efeitos das estimulações aproximadas, *instala-se nos pontos em que a excitação atingiu densidade extralimite.* (*Pag. 67*)

(*Nota: A excitação que atinge a densidade extralimite ameaça a integridade das células. Neste caso a inibição substitui a excitação automaticamente salvando assim o indivíduo do perigo de distúrbios graves no funcionamento da Atividade Nervosa Superior, o que poderia resultar em neuroses ou psicoses*).

7) A sobrecarga do processo de excitação pode surgir *por efeito de traumas psíquicos supramaximais.* (*Pag. 82*)

8) *A inibição* do núcleo da estrutura dinâmica patológica *leva ao esquecimento do incidente traumático,* não havendo verbalização. (*Pag. 103*)

9) Esquecimento é impossibilidade de recordar ou reconhecer algo, ou equivocação do reconhecimento ou recordação. *Sua base fisiológica é a inibição das conexões temporárias.* (*Pag. 171*)

10) *Normalmente as conexões temporárias* estabelecidas no córtex cerebral aí *permanecem num estado de disponibilidade, podendo em determinadas circunstâncias, constituir um conteúdo de consciência.* (*Pag. 100*)

Sei que seria um absurdo pretender dar uma idéia clara sobre assunto tão complexo, por meio desses poucos trechos citados. Por isso, remeto os leitores novamente à "Introdução à Reflexologia". Mas, nesta altura, é muito importante ter alguma noção da mecânica dos reflexos e dos problemas da psicologia reflexológica para compreender o significado dos quatro últimos itens que mais nos interessam frente aos problemas deste capítulo.

A sobrecarga do processo de excitação, – que pode ameaçar a integridade das células cerebrais, – pode surgir por efeito dos traumas psíquicos supramaximais. (*item 7*).

O personagem do caso contado por Elia Kazan, conforme a nossa suposição, sofreu uma mágoa insuportável, ou seja, um trauma psíquico supramaximal.

A inibição do núcleo da estrutura dinâmica patológica, isto é, a inibição do foco que acaba de sofrer perturbações causadas pelo trauma (*sobrecarga de excitação*) *leva o indivíduo ao esquecimento do incidente.* (*item 8*).

É o que nós chamamos, na nossa hipótese, de "socorro da natureza que apaga na consciência do indivíduo tudo o que causou seu sofrimento".

A base fisiológica do esquecimento, ou seja, o seu fator físico, é a inibição das conexões temporárias. (*item 9*).

As conexões temporárias resultantes da excitação, *apesar da inibição,* permanecem em estado de disponibilidade, isto é, fora da consciência do indivíduo. (*item 10*).

Em determinadas circunstâncias elas podem *novamente* constituir um conteúdo de consciência. Isto quer dizer que um novo incidente e até uma simples palavra podem "reativar as conexões preexistentes". (*Pag. 97*). Com isso, evidentemente, ressurgem as emoções esquecidas.

Foi exatamente o que aconteceu com o personagem de Elia Kazan – uma simples brincadeira reavivou toda violência das emoções esquecidas.

Todas essas considerações nos levam à conclusão de que, para interpretar o papel do suicida no caso contado por Stanislavski (*naturalmente enriquecido com muitos detalhes do passado do personagem, inclusive a cena anterior ao momento da primeira tentativa de suicídio*), o ator deveria:

1) Fazer uma "instalação" sobre a situação que, finalmente, o leva ao suicídio. Improvisar um "laboratório" em que o fator principal seria a excitação levada às últimas conseqüências, e

2) "Esquecer" tudo, ou seja, conseguir a inibição de tudo o que foi adquirido através da excitação.

Só nessas condições o ator poderia agir como realmente agiu o personagem, isto é, sob a influência inconsciente do seu passado.

Mas como executar conscientemente o processo de inibição que, na vida real, é realizado pela própria natureza independentemente da vontade do indivíduo?

Creio que encontrei resposta a essa pergunta num encontro que tive durante minha viagem de pesquisas que fiz à Europa e principalmente à União Soviética.

Em Leningrado tive o prazer de conhecer o diretor do "Grande Teatro Dramático", G. A. Tovstonógov, e assistia a alguns espetáculos, entre os quais "O Idiota" de Dostoievski, encenado em "mis-en-scène" do diretor. Esse espetáculo levou-me a muitas reflexões sobre o problema de comunicação emocional.

À disposição do diretor encontravam-se excelentes atores entre os quais o já citado I. M. Smoktunovski no papel central de príncipe Michkin. Isto explica em parte a enorme impressão que o espetáculo me causou, mas só em parte, pois evidentemente houve também o efeito do trabalho do diretor com os seus atores. Por isso foi muito natural minha ânsia por conhecer o método de seu trabalho junto aos atores. Por que meios ele conseguiu levá-los a esse resultado que eu considerava um autêntico milagre?

Numa conversa muito curta com ele, naturalmente não pude chegar a nenhuma conclusão e, só depois da minha volta a São Paulo, quando recebi seu livro "Da Profissão do Diretor" que teve a bondade de me mandar, comecei a compreender o processo de seu trabalho.

Eis alguns trechos que influíram muito no meu trabalho pedagógico depois da minha volta ao Brasil.

". . . Se falarmos da metodologia, devemos dizer que tanto o ator, como o diretor *devem esforçar-se para conseguir a temperatura máxima da incandescência emocional para depois tratar da redução ao mínimo dos meios de expressão*". (Todos os grifos neste trecho são meus. E. K.)

Vejo nisto uma analogia quase total desse método consciente de trabalho em teatro com os processos naturais segundo a reflexologia.

Vejamos como esses processos se realizam no trabalho de G. A. Tovstonogov. Ele escreve no seu livro:

"Estávamos ensaiando no Grande Teatro Dramático a última cena de "O Idiota", a complicadíssima cena trágica da loucura de Michkin, que se passa logo depois do assassinato de Nastássia Filípovna por Rogógin. Como poderíamos levar os atores à encarnação da cena?

Poder-se-ia falar longamente sobre as particularidades da doença de Michkin, sobre o estado psíquico de um homem tirado do seu equilíbrio mental pelos acontecimentos tão trágicos.

Nós escolhemos caminho diferente. *Depois de levar a cena à temperatura limite de emoções*, eu propus aos atores: agora *representem como se o caso fosse dos mais banais, cotidianos*; consultem um ao outro – "será que alguém pode entrar aqui? O que é que devemos fazer nesse caso? " etc.

No contexto geral da obra essa conversa simples sempre causava uma impressão terrível".

Mas eu me perguntei a mim mesmo: E sem usar previamente a "temperatura limite das emoções", aproveitando apenas o contexto geral da obra, teria a cena causado a mesma impressão terrível? Claro que não! Ela teria causado o mesmo efeito daqueles espetáculos, citados pelo autor do livro, que "foram feitos com coração frio" e que "não agitam e não empolgam ninguém", ou seja, nos quais não há comunicação emocional.

Que fez o diretor para evitar essa falha de muitos teatros?

1) Sabemos que ele levou os seus atores, – evidentemente já "instalados" como personagens, – À "Incandescência das emoções", termo este que corresponde perfeitamente ao termo da reflexologia, – excitação extralimite, supramaximal, que chega a ameaçar a integridade psíquica da pessoa e que, exatamente por isso, *torna-se insuportável*.

2) Sabemos que, quando os atores se encontravam no estado de excitação extralimite (*incandescência emocional*), o diretor sugeriu-lhes uma situação diametralmente oposta, um caso banal de precisar verificar o que se passa atrás da porta. *Essa sugestão, feita pelo diretor propositalmente*, facilitou a inibição do foco excitado e o conseqüente esquecimento. Os atores aceitaram a sugestão prontamente como *saída de uma situação insuportável*.

Mas o ator poderia executar todo esse processo também sozinho. Depois de chegar, através de uma improvisação adequada, ao estado de "incandescência emocional", *ele poderia usar uma auto-sugestão* (*monólogo interior*), idêntica à sugestão feita pelo diretor, que também facilitaria a inibição do foco excitado e o conseqüente esquecimento.

Eis como *foi encontrada a resposta*, – ao menos teoricamente, – ao problema de *como executar conscientemente o processo de inibição* para poder agir sob a influência subconsciente de um trauma causado pela excitação supramaximal (*incandescência emocional*).

Mas, a partir daí, ainda falta talvez o mais importante — experimentar na prática o mecanismo dessa hipótese, embora ela já tenha sido verificada na prática alheia.

Essa preocupação tornou-se básica durante os trabalhos que tive a oportunidade de fazer com um grupo de atores.

Começamos por procurar temas que pudessem ser transformados em material capaz de satisfazer certas exigências de nossas pesquisas. Esses temas deviam possuir as seguintes características:

1) O *passado do personagem* devia conter acontecimentos de grande violência, capazes de excitar a imaginação do ator ao extremo, para que ele pudesse chegar mais facilmente à "incandescência emocional".

2) O *presente do personagem* devia condicionar, por sua natureza, a obrigatoriedade do esquecimento do passado.

Concordamos que essas duas características poderiam ser encontradas em neuróticos ou psicopatas, porque:

1) É fácil imaginar que os incidentes na vida de um indivíduo, que o levam à neurose ou à psicose, devem ser de extrema violência;

2) Quanto mais grave for o incidente, tanto mais rigorosa será a inibição que levará o indivíduo ao esquecimento do passado. Os loucos nunca se lembram das causas de sua doença (*se é que têm noção dela*).

Toda a ação se passava dentro de um manicômio. Dois ou três atores assumiam papéis de médico e de enfermeiros.

O plano preestabelecido para esse trabalho foi o seguinte:

Os atores deviam começar por elaborar, em primeiro lugar, as "circunstâncias propostas" referentes à ação cênica no manicômio, ou seja, *começar pelo presente do personagem*. Eles deviam preestabelecer várias particularidades da ação cênica.

— Sintomas de sua doença, isto é, o papel que o personagem assumia na loucura.

— Sua atitude frente ao ambiente circundante. Como ele concebia a realidade objetiva do manicômio?

— Suas relações com outros personagens: médicos, enfermeiros, pacientes, visitas, etc.

— Suas relações c [illegible] onagens inexistentes, imaginários, produtos de seu delírio.

— Era importante estabelecer o que aconteceu no período entre o primeiro dia da doença e o dia de sua internação no hospital. Como o personagem se comportava nesse período em casa, na rua, no serviço, no cinema, etc.

Uma vez estabelecidos esses detalhes, isto é, elaborados os elementos para a próxima "instalação", os atores começavam a improvisar livremente cenas do manicômio, em conjunto.

O resultado das improvisações dependia, como sempre, de vários fatores: do temperamento do ator, de sua espontaneidade inata e, principalmente, de sua capacidade de improvisar, o que infelizmente era bastante raro naquela época.

Como resultado que podia ser considerado satisfatório era a espontaneidade com que muitos atores agiam dentro das situações absurdas de sua "loucura" o que, evidentemente, era conseqüência de uma "instalação" adequada. Se uma mulher cuidava com muito carinho e preocupação dos seus "mil filhos", ou um músico regia "uma orquestra de nuvens" e dialogava com elas, o espectador compreendia que se tratava de personagens loucos graças à naturalidade e lógica com que os intérpretes agiam dentro das circunstâncias absurdas. Nós víamos personagens reais, — uma mãe feliz e preocupada, um regente atento à execução de sua música, — um deus benevolente com seus fiéis, um Napoleão onipotente, — e acreditávamos na sua realidade, mas *não sentíamos a sua loucura*, compreendíamos, mas não a sentíamos: os atores nos convenciam racionalmente e não emocionalmente.

Durante os comentários sobre os resultados das cenas improvisadas, eu afirmava que a loucura nem sempre é percebida *apenas* pelo comportamento absurdo do louco. *Nós a sentimos* mesmo na absoluta inatividade do demente, *ela aparece nos seus olhos*, nos quais *nós vemos* a presença de suas paixões.

Por isso, explicava eu, a elaboração e a improvisação das "circunstâncias propostas" do presente do personagem louco, era apenas a fase preparatória para nossas experiências com a "incandescência emocional".

Para essas experiências os atores recorriam ao passado do personagem, anterior à sua enfermidade, incluindo nele *principalmente* os traumas que teriam causado a doença.

Na elaboração das "circunstâncias propostas" referentes ao passado do personagem havia um ponto muito importante. É o que nós chamávamos de "compensação da natureza".

Como já sabemos, o processo inibitório elimina, em certas circunstâncias, a recordação do passado do indivíduo. Mas novas excitações provocadas por estímulos internos (*pensamentos verbalizados*) e externos (*fatos objetivos*) criam novas conexões temporárias e com elas nova realidade subjetiva, diametralmente oposta à realidade do passado.

Podemos dizer que a realidade da loucura compensa os sofrimentos da realidade do passado.

Assim, por exemplo, um homem que enlouquece em conseqüência de várias desgraças materiais, de extrema pobreza, de fome, etc. na loucura torna-se milionário; um outro que, devido à sua absoluta impotência e fragilidade, sofre de constantes humilhações e privações de liberdade, na loucura adquire um poder sem limite; e mesmo nas manifestações patológicas de medo, chamadas antigamente de mania de perseguição, há uma certa compensação em forma de autoflagelação. Por exemplo, a pessoa comete um ato que ela própria considera criminoso, mas, embora passe por intoleráveis sofrimentos de remorsos, não confessa o crime. Se o trauma causado pelos sofrimentos a leva, finalmente, à loucura, esta se revela em forma de autopunição através de imagens de eterna ameaça de perseguições.

É muito importante levar em consideração esse fator ao elaborar as "circunstâncias propostas" referentes ao passado do personagem. Ao estabelecer um acontecimento, um incidente que pudesse ser levado pelo ator *às últimas conseqüências* para que servisse de trauma causador de distúrbios mentais do personagem, o ator deve elaborar, simultaneamente, uma espécie de "antídoto", conforme expusemos acima. Esse "antídoto" constituirá automaticamente os sintomas da doença, ou seja, traços característicos da nova personalidade do indivíduo, que devem ser incluídas nas "circunstâncias propostas" da ação no manicômio.

Como vê o leitor, até aí estávamos procurando organizar, com a maior lógica possível, os elementos da ação que pudessem levar-nos à "incandescência emocional" e à conseqüente comunicação emocional.

Para maior clareza, dou abaixo descrição do trabalho de um dos atores que, acredito, aproximou-se mais que os outros dos nossos objetivos.

Ele escolheu para o seu trabalho de elaboração do passado do personagem o seguinte tema:

Um rapaz, filho de uma família muito modesta, quase pobre, começou sua vida de adulto como "office-boy" num banco. Embora trabalhasse muito, ele continuou obstinadamente a estudar. Passando por várias etapas de serviço, conseguiu o lugar de contador, depois gerente de uma filial e finalmente, diretor do banco. Ele enriqueceu, começou a especular com as ações na bolsa, tornou-se milionário, pai de uma família feliz e todos os outros atributos do que nós chamamos "um filme mexicano". No auge do seu bem-estar, de repente tornou-se "vítima dos vícios", começou a jogar cartas, fazer farras, teve muitas amantes e, quando começaram a faltar meios materiais, ele se atirou nas operações de bolsa arriscadas, que pouco a pouco o levaram à falência e à ruína total. Ele perdeu a família e a única pessoa amiga que lhe restou, a sua última amante, adoece de câncer. A última esperança de salvá-la era uma operação, mas ele já estava na miséria total e "a bem-amada morre nos seus braços". A morte dela leva o personagem à loucura.

O primitivismo do enredo não nos preocupava, bastava-nos que o tema fosse capaz de excitar a imaginação do ator a ponto de poder levá-lo à "incandescência emocional".

Tendo prestabelecido que a causa da loucura do personagem seria a penúria total, o ator achou que o "antídoto" dos seus sofrimentos seria o poder ilimitado do dinheiro – o seu personagem se transformava em arquimilionário que com o seu dinheiro resolvia todos os problemas dos seus próximos, salvando-os de situações desesperadoras.

Infelizmente, naquela época, devido a certas circunstâncias não pude organizar improvisações coletivas sobre os temas do passado dos personagens. Todos os atores faziam seus "laboratórios" mentalmente, o que, é claro, dificultava o trabalho e se refletia no resultado final.

Quando o ator em questão sentia, durante o seu "laboratório", que estava chegando ao limite máximo das sensações que se tornavam insuportáveis, ele fazia o que nós chamávamos de "clic", isto é, comutava a ação preparatória para a do louco.

Como já sabemos, não se deve temer dificuldades em realizar essa comutação. Se o ator realmente consegue levar suas sensações às últimas conseqüências, ele passa ao "clic" com sensação de alívio e, portanto, com facilidade.

Nesse momento, geralmente, o ator começava a sorrir olhando para um dos personagens, pensando em como poderia ser-lhe útil com os seus milhões, pois a partir daquele momento, já era um arquimilionário. O seu banco inesgotável era um velho jornal que sempre segurava embaixo do braço e do qual arrancava pedaços, entregando-os aos outros como cheques no valor de milhões de cruzeiros.

No início dos trabalhos, quando ele ainda não conseguia a "incandescência", convencia os nossos espectadores pela extrema naturalidade com que encaminhava um diálogo improvisado, quando por exemplo, dizia ao médico que o Viaduto do Chá era dele, ou perguntava se o médico queria comprar o seu City Bank, e principalmente nos momentos quando entregava os "cheques".

Até aí o seu Trabalho era um bom exemplo de improvisação dentro do processo de "Análise Ativa" de uma cena. Mas o seu personagem era mais divertido do que perturbador. Havia ação de um louco, mas não havia louco. Estava faltando exatamente a comunicação emocional.

Um dia, essa minha impressão foi casualmente confirmada pelo nosso amigo, o grande psiquiatra brasileiro, doutor Bernardo Blay que, às vezes, aparecia às nossas aulas por curiosidade (*Dr. Blay, além de cientista, é um grande conhecedor de teatro*). Depois da aula ele comentou o resultado do trabalho daquele ator: "No seu personagem não senti o psicopata. Era uma pessoa normal que, talvez por brincadeira, adotasse atitudes e comportamento um tanto estranhos".

Mas em cada novo "laboratório" individual o ator acrescentava novos detalhes do seu "monólogo interior" e das "visualizações" cada vez mais excitantes. No silêncio da sala nós chegávamos a ouvir o ranger de seus dentes. E quanto mais excitado ele ficava, tanto mais convincente tornava-se emocionalmente durante a cena do manicômio. No seu rosto luzia uma felicidade ilimitada. Nenhum milionário, mentalmente são, poderia sentir a milésima parte daquela felicidade, porque sua riqueza real nunca deixaria de lhe causar preocupações e medo de perdê-la. As fotografias desse ator, bem como as dos outros que também conseguiram chegar à "incandescência emocional", confirmaram a nossa impressão.

É preciso notar que normalmente, apesar da imensa excitação e tensão nervosa durante o "laboratório", o ator enquanto fazia as suas cenas no manicômio, não perdia a noção da realidade objetiva: – durante nossos comentários sobre os trabalhos realizados ele se lembrava de certos detalhes da reação da platéia, das risadas, das exclamações inesperadas, etc. Portanto, a "dualidade do ator" estava presente nele. Isto só pode ser explicado pela existência da "primeira instalação", ("instalação profissional"), cujo efeito sobre o ator é sempre a permanente sensação do prazer de representar, comunicando-se com o espectador.

Como já sabemos, o equilíbrio entre a realidade objetiva (*eu – o ator, os meus colegas, os espectadores, o palco, etc.*) e a subjetiva (*eu – o personagem*) é mantido por meio da "primeira instalação".

Mas esse equilíbrio pode ser rompido se o ator, por uma ou outra razão, perde o contato com a "primeira instalação". Por exemplo, maravilhado pelo grande poder da "incandescência emocional", o ator entrega-se – "só pra experimentar!" – aos seus "laboratórios" *integralmente*, como o fazem os participantes das sessões de macumba. Ele passa a acreditar na realidade do imaginário, ele não mais exerce a sua arte – ele se transforma em personagem, fica completamente fora da realidade objetiva.

Isto aconteceu, um dia, com o mesmo ator. Numa das aulas, quando ele ofereceu um "cheque no valor de três bilhões de cruzeiros" a um outro "louco", este o recusou e continuou recusando, o que levou o "milionário" ao estado de extrema cólera. Ele começou a perseguir o outro por todos os cantos do manicômio, exigindo que aceitasse o "cheque". Os dois, pálidos e ofegantes, estavam pulando por cima dos móveis e, num dado momento, encontraram-se lutando em cima de uma mesa encostada a uma grande janela, quebraram os vidros e por pouco não caíram do quarto andar para a rua.

Apesar de um susto geral, a maioria dos presentes achou a cena "impressionante! . . . " Mas houve também quem logo visse "o outro lado da medalha": teria sido realmente teatro o que acabávamos de ver? Não teria sido uma loucura quase autêntica? Nessas condições, poderia um ator representar dentro das "circunstâncias propostas" concretas de uma peça? É claro que não! Ele nem seria capaz de, simplesmente, dizer um texto fixo.

Para comprovar isso, propus uma experiência. Na cena do manicômio, que, até aí, sempre se fazia totalmente improvisada, introduzimos um curto diálogo obrigatório entre o "médico" e os "loucos". O texto do diálogo consistia em três ou quatro frases, e portanto era fácil de se decorar. No meio do diálogo geral improvisado, quando o "médico" dava uma determinada deixa, o "doente" devia dizer a sua primeira fala e depois continuar esse pequeno diálogo até o fim.

Qual não foi a surpresa geral quando alguns atores, embora tenham decorado o texto com absoluta precisão, não conseguiam lembrar-se de nada, e durante o diálogo com o "médico" gaguejavam, confundiam as frases, respondendo sem a mínima lógica; um deles simplesmente não conseguiu pronunciar uma palavra sequer. E foram exatamente os maiores entusiastas da "incandescência emocional", os que mais facilmente conseguiam alcançá-la!

Mas tenho que dizer a verdade: a culpa não era unicamente dos atores, era em grande parte minha.

O principal objetivo dos nossos trabalhos era verificar na prática a possibilidade de se usar a "incandescência emocional" como meio de alcançar a verdadeira comunicação emocional. Por isso, não se prestava a devida atenção à elaboração e à improvisação mais detalhada das cenas no manicômio. Nessas cenas, apenas delineadas e ainda não assimiladas pelos atores, estávamos experimentando emoções tão agudas, tão extraordinárias! Não era de estranhar que os atores, nessas condições, perdiam a segurança e o equilíbrio.

Mas esses revezes nos levaram a uma conclusão muito importante. Se, em vez de estar fazendo experiências, decidíssemos usar a "incandescência emocional" em teatro, com um determinado material dramatúrgico, *nunca poderíamos começar a elaboração do estado de "incandescência" antes que concluíssemos trabalhos com os outros elementos do "Método"*. Usaríamos a "Análise Ativa" em sua plenitude e só depois de completar todo o trabalho normal recorreríamos à "incandescência" para levar ao máximo a capacidade dos atores se comunicarem emocionalmente com a platéia.

Reduzindo ao essencial toda a matéria deste capítulo, podemos dizer que:

1) A comunicação emocional em seu estado puro existe na vida real.

2) Igualmente ela existe em teatro. Ela se realiza pelos atores de grande talento subconscientemente.

3) É necessário descobrir processos conscientes que possam levar o ator a agir em cena sob a influência do seu subconsciente, isto é, sob a influência de acontecimentos e sentimentos esquecidos (*recalcados*).

4) A reflexologia nos explica a mecânica desses processos na vida real: o esquecimento do passado (*o recalque*) se realiza através da inibição automática do foco atingido por uma excitação extralimite.

5) Esse processo pode ser realizado pelo ator deliberadamente. Para isso ele se submete à excitação extralimite ("incandescência emocional") e, por meio de uma auto-sugestão ("monólogo interior"), consegue a inibição (esquecimento do passado).

6) Contanto que o ator esteja sempre sentindo o prazer de comunicar-se com o espectador ("a dualidade do ator" conseqüente da "primeira instalação"), ele não deve temer efeitos nocivos da excitação excessiva.

7) A "incandescência emocional" só pode ser utilizada em teatro como o ponto culminante de todo o trabalho preparatório, principalmente a "Análise Ativa".

8) Há necessidade de permanentes experiências com esse método, para evidenciá-lo e incuti-lo na mente de toda nossa gente de teatro.

Infelizmente, no Brasil nunca tivemos a oportunidade de confirmar esse método no trabalho cotidiano de nosso teatro. Conforme já comentamos, os nossos melhores diretores, sempre dispostos a fazer novas experiências, desistiram, por força de certas circunstâncias, até da própria "Análise Ativa". Outros diretores usam a "incandescência emocional", talvez sob um termo diferente, – como estímulo para a excitação gratuita da imaginação, que freqüentemente nada tem a ver com os problemas das "circunstâncias propostas" da peça. O resultado disso, naturalmente, é idêntico ao que exemplificamos acima, isto é, a perda da noção da realidade objetiva, o que leva o ator a uma espécie de delírio.

A metodologia certa no uso da "incandescência emocional" que deve levar o ator ao máximo da comunicação emocional, deve ser procurada e encontrada por cada diretor nos trabalhos práticos com o seu elenco, bastando para isso que os seus atores tenham prática em improvisações.

O objetivo deste livro é muito menos ensinar a arte dramática do que despertar o interesse geral pelo problema da atualização do teatro brasileiro. Se o meu livro conseguir despertar esse interesse no meio de nossos atores, diretores e professores de arte dramática, tenho certeza de que as conseqüentes experiências levarão o nosso teatro a um grande progresso.

"Para poder sempre conferir as *leis objetivas* da criatividade artística, devemos manter ininterrupto o desenvolvimento da nossa própria *experiência subjetiva*".

Essas palavras de K. S. Stanislavski são realmente a base de progresso na nossa arte.

ÍNDICE

Nota do Autor ....

O Ator e a Verdade Cênica ou Estar Ardendo, para Inflamar

Introdução ....

PRIMEIRA PARTE – Iniciação à Arte Dramática

1.º Capítulo .... Pág. 3

Trabalho de teatro é trabalho de equipe – Verdades da Ciência – Verdades da Arte – Ator, elemento indispensável ao teatro – Teatro, capacidade de representar a vida do Espírito Humano – Fé Cênica – Obtenção da Fé Cênica.

2.º Capítulo .... Pág. 13

Objetivos do Personagem – Objetivos do Ator – Lógica da Ação – Ação Contínua e Ininterrupta – Ação Exterior e Ação Interior – Não existe Ação sem objetivo.

3.º Capítulo .... Pág. 35

Circunstâncias Propostas – O mágico SE FOSSE – Visualização.

4.º Capítulo .... Pág. 48

Meios de Contato e Comunicação: Físicos e Mentais – Atenção cênica – Círculos de Atenção – Ação Instaladora – Dualidade do Ator.

5.º Capítulo .... Pág. 62

Visualização das Falas – Origem da linguagem humana – O sentido e o valor sonoro das palavras – Inflexão e ênfase nas palavras – Leitura lógica.

6.º Capítulo .... Pág. 71

Monólogo Interior e Sub-texto – O raciocínio e ação do Personagem – Improvisação e Espontaneidade do Ator – Falas Internas – Temperamento e Estrutura Psíquica do Ator.

SEGUNDA PARTE – Meios de Comunicação Emocional

7.º Capítulo .... Pág. 83

Tempo-Ritmo – Efeito emocional do Tempo-Ritmo – Tempo-Ritmo Simples – Tempo-Ritmo Composto – Tempo-Ritmo Exterior – Tempo-Ritmo Interior.

8.º Capítulo .... Pág. 97

Análise Ativa – Improvisação Objetivada – Receptividade do Ator para trabalho de equipe – Roteiro dos acontecimentos – "fatores ativantes" – Como desenvolver a "Análise Ativa" numa peça – Diretor e Elenco – A Imaginação e Espontaneidade, faculdades exercitáveis – Como fixar resultados obtidos nos "laboratórios" – Análise fria da Improvisação – Improvisação dentro das Circunstâncias Propostas – Seleção dos Elementos da Ação – Assimilação gradativa do texto teatral: co-autoria do texto – Bom senso e Prática do Diretor para a escolha das etapas da "Análise Ativa".

9.º Capítulo .... Pág. 118

Escrever cartas: preparação mental e física para ação cênica (*concentração*) – Improvisação livre dentro das "Circunstâncias Propostas" – Meio de fixar materialmente os pensamentos do ator para racionalização e seleção dos resultados obtidos espontaneamente.

10.º Capítulo .... Pág. 133

Comunicação Essencialmente Emocional – Meios do Ator ampliar o contato com o subconsciente – Psicologia Reflexológica esclarece e confirma esse método de trabalho no Teatro – Temperatura Limite das Emoções: Processo de Excitação e Inibição conscientes – "Laboratórios": Equilíbrio entre Realidade Objetiva e Realidade Subjetiva – Necessidade de constantes experiências para resultar concretamente o trabalho em Teatro.